

Biblioteca de artă

94

Arte și civilizații

arta americană

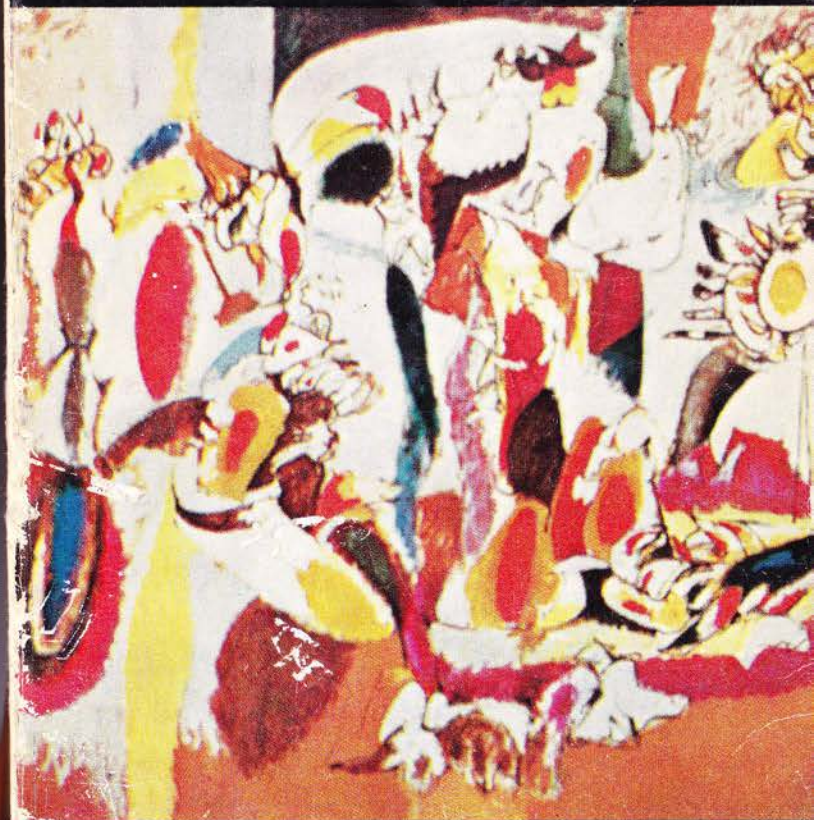


Lucrare de sinteză, *Arta americană* a lui Dan Grigorescu prezintă evoluția artei americane de la arta colonială a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, trecînd prin perioada războiului de independență și a celui de secesiune, pînă în secolul al XX-lea, cu marile lui realizări mai ales în domeniul arhitecturii. Diferitele curente și manifestări artistice sînt expuse în mod critic, scoțîndu-se în evidență felul în care arta „lumii noi” a folosit mijloacele de expresie ale artei europene pentru a înfățișa realitatea și aspirațiile umaniste ale poporului american.

Lei 12,50

Dan Grigorescu

arta americană



Editura Meridiane

Dan Grigorescu

arta
americană

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Pe copertă:
ARSHILE GORKY,
The Liver Is the Cock's Comb
1944, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

I. ÎNAINTE DE ÎNCEPUTURI

Ca și în cazul altor forme ale culturii americane, constituirea unei școli artistice naționale, data de la care se poate menționa, cu destule argumente, existența unor trăsături specifice în pictura și în sculptura Statelor Unite sînt subiecte de controverse îndelungate. În istoria altor țări, a celor din America Latină, de pildă, complexitatea problemei e pricinuită de împrejurarea că sinteza care a unit vechile tradiții autohtone cu arta adusă de noii locuitori s-a produs foarte lent și, de cele mai multe ori, momentul transformării într-o expresie diferită de aceea a direcțiilor implicate în acest proces nu corespunde cu acela al formării noilor națiuni. Valoarea civilizațiilor indiene dezvoltate pe teritoriul Statelor Unite de astăzi a fost descoperită relativ tîrziu și, încă multă vreme după aceea, granița dintre artă și etnografie nu a fost stabilită cu precizie.

E adevărat că, totuși, cultura indigenă (a cărei semnificație artistică nu poate fi comparată decît rareori cu aceea aztecă, maya sau incasă) nu a participat de loc la începuturile unei arte specifice nord-americane și că integrarea ei în pictura, sculptura, poezia Statelor Unite s-a produs de curînd. Pe de altă parte, nici atmosfera culturală, ideologia claselor dominante în momentul formării noii națiuni, nu erau de natură să încurajeze dezvoltarea artelor vizuale. Guvernatorul Berkeley exprima, în 1671, un punct de vedere

foarte simptomatic pentru atitudinea oficială față de cultură: „Mulțumesc lui Dumnezeu, *nu sînt pe aici nici școli laice și nici tiparnițe*, și nădăjduiesc că nici nu vor fi în următorii o sută de ani; pentru că învățătura a adus pe lume nesupunere și erezie și tot soiul de secte, iar tiparnițele le-au răspîndit laolaltă cu vorbe născocite împotriva celor mai destoinici conducători. Să ne păzească Domnul de amîndouă”.¹

Pentru coloniști, școala și litera tipărită aveau un alt înțeles și e ușor de priceput de ce Berkeley, neînduplecat (adesea feroce) apărător al puterii coroanei, se temea de ele. Multe grupări religioase ale emigranților europeni nu aveau, e adevărat, o atitudine prea diferită de aceea a înverșunatului aristocrat britanic; și pentru ele cultura putea deveni „o deșertăciune primejdioasă”, mai cu seamă că ea se vădea a se opune, adesea, dogmei teologice. Dar, așa cum au dovedit-o cercetări mai recente, protestul împotriva bisericii dominante se talmăcea, nu o dată, într-o concepție mai puțin rigidă față de educație și de literatură. În primul rînd, puritanii, cea mai influentă dintre toate aceste secte, nu rămîneau indiferenți la posibilitățile propagandistice ale poeziei. „Se cuvine ca, pe temeiul documentelor, să ne reconsiderăm părerile despre cei dintîi locuitori ai acestui continent”.² Gîndirea puritanilor se întemeia pe respectul individului, oricare ființă omenească reprezentînd „un suflet”, sortit fie salvării, fie osîndeii fără nedejde, așa cum hotărîse cerul înainte de nașterea fiecăruia. Cel mai neînsemnat detaliu al existenței era semnificativ, fiind expresia voinței divine „și o parte din atotcuprinzătorul său plan”. Așa încît fiecare crîmpei al unei priveliști, de exemplu, devenea important și vrednic a fi consemnat.

Ceea ce explică deopotrivă minuția realistă a descripției din paginile primelor cărți ale litera-

¹ Cf. R. P. Boas, K. Burton, *Social Backgrounds of American Literature*, Boston, 1940, p. 13.

² Perry Miller, Thomas H. Johnson, *The Puritans*, New York, 1938, p. 295.

turii coloniale și pe aceea a operelor celor dintîi „zugravi” veniți pe plantațiile americane. Asemenea scriitorului, zugravul era chemat „să înfățișeze chipul lui Dumnezeu” și „să le aducă aminte oamenilor de puterea fără margini a Providenței”.¹ Sosiți, cei mai mulți, din țări în care ordinea clasică era socotită ca o valoare supremă în artă, „zugravii” întâlneau în această Americă a veacului al XVII-lea o ideologie estetică în care, așa rudimentară cum era pe atunci, regăseau aceleași îndemnuri spre echilibru, ca „expresie a voinței divine, creatoare a unei lumi desăvîrșite” unde fiecărui individ îi era rezervat „un loc bine stabilit”.² Viața simplă a acestor oameni îmbrăcați în straie mohorîte, aversiunea programatică față de orice podoabă „frivolă” sînt exact exprimate de arta naivă, frustă a începuturilor. „Nu ne trebuie — scria unul dintre cei mai influenți conducători ai puritanilor, poetul Michael Wigglesworth — frumuseți izvodite zadarnic de mina omului; firea cea dumnezeiască, pădurile și apele, florile și stelele cerului ne umplu sufletul de o bucurie pe care lucrurile meșterite de om nu ne-o poate dărui pe de-a întregul, pentru că puterile omului de a făuri frumusețea sînt, față de puterea lui Dumnezeu, precum picătura de apă față de toate talazurile oceanului fără de sfîrșit.”³

La această concepție estetică, de obîrșie clară platoniciană, trecută prin teoria lui Augustin, se adaugă un foarte caracteristic spirit practic. Ceea ce se numește încă „stilul colonial” (de fapt, arhitectura și mobilierul Noii Anglii) se caracterizează printr-o mare simplitate și un pronunțat simț al utilului. Idealul constructorului, al tîmplarului, al fierarului din acele vremuri eroice

¹ Vezi Richard McLanathan, *The American Tradition in the Arts*, New York, 1968, p. 16.

² James Truslow Adams, *The Founding of New England*, Boston, 1921, p. 88.

³ Cf. Francis O. Matthiessen, *Michael Wigglesworth, a Puritan Artist*, în „New England Quarterly”, I (1928), p. 495.

era, cu un cuvînt al epocii noastre, *funcționalul*. S-a spus, cu dreptate, că arta puritanilor nu era dezumanizată, pentru că ea „nu era dedicată numai lui Dumnezeu, ci și omului”¹. Casele din Connecticut și din Massachusetts erau mai confortabile, mai încăpătoare decît acelea ale burgheziei engleze, de exemplu. E drept, că, pe pămînturile stîlcoase și acoperite cu păduri ale coloniilor, materialul de construcție era mult mai ieftin; dar dincolo de această împrejurare, fără îndoială importantă, se străvede aici o concepție diferită de aceea dominantă în țara de baștină a puritanilor.

Societatea americană de acum trei sau patru secole nu se îngrijea aproape de loc de soarta „zugravului”, decît în măsura în care el îi putea pune la îndemînă un obiect util; tradiția pragmatismului are origini foarte vechi în cultura Statelor Unite și, în același timp, ea a împiedicat într-o largă măsură apariția unei teorii a „artei pentru artă”. Slabul interes față de creația artistică, înlocuirea ei cu produsul practic au fost puse în legătură și cu întîrzierea dezvoltării unei arte plastice originale în Anglia; coloniștii americani, s-a spus, nu aduceau cu ei amintirea unei creații plastice viguroase care să poarte amprenta specificului britanic și urmașii lor au fost, astfel, obligați să refacă, în două sau trei secole, o istorie artistică la care, în alte țări, contribuiseră milenii întregi de tradiție. Unii comentatori ai fenomenului au vorbit despre „eforturile noilor locuitori de a crea un *facsimil* al singurei societăți pe care o cunoșteau”, valorile acceptate de ei trebuind „să descindă dintr-o cultură mai veche, dintr-o cultură-matrice”². Anglia pe care o părăsiseră puritanii dăduse, în acel secol al XVII-lea, surprinzător de puține opere de artă; țara lui Shakespeare nu crease în veacul lui Milton și al lui Donne o tradiție proprie a picturii și a sculpturii. Renașterea engleză, în întregimea ei, nu

¹ Richard McLanathan, *op. cit.* p. 16

² Fiske Kimball, *American Architecture*, Indianapolis, 1928, p. 18

avea cum să se compare cu glorioasa epocă a picturii italiene, franceze, germane sau a Țărilor de Jos. „Practic vorbind, nici una din giganticele înfăptuiri ale artei renașcentiste continentale nu pătrunsese pe insulele Britanice”¹. Și e adevărat că orașele și târgurile a căror amintire o aduceau cu ei coloniștii aveau încă un aspect medieval îndeajuns de pronunțat. Înconjurată încă de ziduri întunecate, cu străzi înguste șerpuiind printre clădiri cu ferestre mici, cu etaje suprapuse fără vreo grijă anume pentru legătura stilistică între ele, clădirile principale (de obicei, primăria, casa gildelor și biserica) purtînd semnele unui gotic foarte conservator, erau privite ca niște „făpturi dintr-o altă epocă” de englezii care avuseseră prilejul să viziteze mai ales Italia sau Parisul acelui secol al XVII-lea.²

La începutul veacului, Marea Britanie a părăsit într-o măsură tradiționala ei izolare de continent. Iacob I Stuart a trimis ambasadori în multe orașe italiene, prilej pentru unii intelectuali englezi de a veni în contact mai direct cu operele de artă ale unei Renașteri pe care o cunoșteau, pînă atunci, din surse indirecte. Într-una din aceste călătorii, Thomas Howard, trimis al regelui britanic, a fost însoțit de un tînăr arhitect, Inigo Jones; mai tîrziu, cele văzute în orașele italiene îl vor îndemna pe Jones să le aplice la clădirile pe care le va construi în Londra: porticul catedralei St. Paul sau sala de recepții a Palatului Whitehall. Dar Inigo Jones (și, după el, o întreagă școală de arhitecți englezi) reținuse din sugestiile Renașterii italiene tocmai acele trăsături care prevesteau îndelunga domnie a neoclasicului.

Pe la 1610, un agent al regelui Franței trimitea la Paris un raport al cărui conținut nu știu cît e de concludent pentru istoria spionajului european, dar — fără doar și poate — e sugestiv

¹ Neil Harris, *The Artist in American Society*, New York, 1966, p. 3

² Vezi B. Sprague Allen, *Tides in English Taste* (1619 — 1800), Cambridge, 1937, I, pp. 35—36

pentru istoria artei engleze a vremii. „Întreaga Spanie mișună de trimișii lui Iacob, scria onorabilul domn Du Bar, a cărui îndeletnicire oficială era cea de giuvaergiu în Sevilla; umblă din oraș în oraș, cumpără picturi, momesc artiștii și-i îndeamnă să meargă cu ei la Londra.”¹ Febrilitatea cu care englezii căutau să cumpare tablouri în Italia, în Franța, în Peninsula Iberică (toate aceste regiuni întimplându-se să fie implicate în conflicte diplomatice dintre cele mai violente) putea să pară suspectă spionajului din multe țări europene. Oricum, rezultatul acestor călătorii pe continent ale mesagerilor regelui și ai altor aristocrați britanici a fost că, în decurs de câteva decenii, colecțiile londoneze de pictură s-au îmbogățit cu opere de mare valoare², iar unii artiști europeni, precum Daniel Mytens, Paul van Somer și, mai ales, Van Dyck, stabiliți în Anglia, au sporit, într-o măsură, prestigiul social al artistului în acea țară. Pe la 1630, Rubens — sosit la Londra cu misiune diplomatică — nota „incredibila cantitate de picturi, statui, manuscrise vechi, toate de o excelentă calitate”³ care împodobeau sălile palatului regal, ale reședințelor aristocratice și ale unor edificii publice.

Cei care au cercetat listele de inventar (de cele mai multe ori redactate cu grijă) ale acelor colecții au ajuns la concluzia, de fapt, nu într-un totul surprinzătoare, că operele artiștilor englezi erau luate foarte rar în seamă. Numele unor pictori obscuri, precum Belcamp, Van der Doort, ale unor sculptori modești, ca mondenul Le Sueur sau sentimentalul Fanelli apar incomparabil mai des decât acelea ale artiștilor autohtoni. Iubitorii de artă de pe continent îl prețuiau pe miniaturistul Samuel Cooper, desenator cu o viziune

¹ Cf. R. T. Fuller, *Arts and Crafts in America*, New York, 1971, p. 316.

² „Colecții italiene și flamande au fost cumpărate «cu ridicata» și transportate în Anglia”; G. P. V. Akrigg, *Jacobean Pageantry, or the Court of King James I*, Londra, 1962, p. 226.

³ Rubens către Pierre Dupuy, 8 august 1629; in *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, 1955, p. 320

dramatică, în vreme ce compatrioții lui nu îl cunoșteau aproape de loc. Organizați într-o gildă de tradiție medievală, pictorii londonezi protestau în jurul lui 1625, printr-o petiție adresată însuși regelui; ei cereau ca „toți pictorii, meșterii aurari și tapisieri care trăiesc în Londra să se supună deopotrivă legilor gildei”, iar „cei veniți din alte țări să nu mai fie peste măsură încărcăți de daruri, în vreme ce englezii să fie năpăstuiți și lipsiți de protecție”¹. Plîngerile nu le sînt ascultate: artiștii veniți de pe continent sînt mai departe înconjurați de onoruri, în timp ce confrății lor britanici erau socotiți că sînt „niște meșteșugari fără nici o însemnătate”². Rubens era înnobilit în 1630, iar Van Dyck ducea „viața extravagantă a unui cavaler bogat”³, continuînd, astfel, o tradiție începută pe vremea lui Henric al VIII-lea, cînd Cranach cel tînăr a fost invitat la Curtea engleză să picteze portretul regelui.

Încă din anii în care se constituia în Anglia, secta puritanilor protesta cu înverșunare împotriva „desfrîului” de la Curte, noțiune extrem de cuprinzătoare prin care se înțelegeau „veșmintele scumpe, podoabele, dansul, muzica, ospetele”, adică „prea multă grijă pentru cele ale trupului” și „desăvîrșita nesocotire ale celor sufletești”⁴. Dar, așa cum s-a observat⁵, în nici una din violentele polemici cu aristocrația, arta plastică nu a fost evocată printre „păcatele de moarte” ale unei clase sociale învinuită, în primul rînd, de „lipsă de pietate”. Ceea ce poate sugera indiferența (nu numai a puritanilor, dar și a altor secte protestante) față de imaginea vizuală, fără să interzică în chip hotărît reprezentările plastice, coloniștii nici nu le încurajau în vreun fel. Începuturile, foarte timide, ale picturii și sculpturii americane vor fi, de aceea, mult mai slab legate

¹ Cf. Ellis Waterhouse, *Painting in Britain, 1530—1790*, Londra, 1962, p. 138.

² Vezi Neil Harris, *op. cit.*, p. 4.

³ *Ibid*

⁴ Perry Miller, Thomas H. Johnson, *op. cit.* p. 365

⁵ Neil Harrison, *op. cit.*, p. 5

de arta sacră decît de aceea a meșteșugarilor veniți în încercarea norocului pe pămîntul acesta al făgăduinței. Plecînd dintr-o țară în care tradiția artistică națională era încă palidă, afirmînd o dogmă care nu se refera cîtuși de puțin la problemele picturii (nu încapă discuție că mulți puritani puneau, mărturisit sau nu, pictura și sculptura vremii, glorioasa lor înflorire din alte țări, în relație cu contra-ofensiva catolică, întrupată de arta barocă), nesocotind înfăptuirile băștinașilor — ce e drept, nici ele comparabile cu acelea ale monumentelor din Mexic — coloniștii nu au așezat, din primele decenii ale stabilirii lor în Lumea Nouă, temeliile unei arte specifice. Acestea aveau să fie construite încetul cu încetul, refăcînd niște etape pe care arta contemporană le parcursese de mult.

Fenomen local, fără prea multe legături cu acela de dincoace de Atlantic, vechea artă americană nu are caracterul unei simple migrații a ideilor aduse din Europa, și transplantate pe un teritoriu virgin. Istoria sa e, poate mai evident decît în alte domenii ale culturii, aceea a unor forme proprii, născîndu-se dintr-o realitate aspră, dintr-o civilizație frustă, într-o lume ale cărei reacții față de natura înconjurătoare nu sînt doar o imitație ale celor din Europa.

I. EMIGRANȚI ȘI BĂȘTINAȘI

Romanticii americani — și, dintre ei, în primul rînd, Longfellow — au învăluit viața primilor coloniști, așezați pe țărmurile Noii Anglii, într-o aură eroică. O cercetare mai atentă a documentelor numeroase, rămase din acele vremuri, a risipit într-o măsură legenda. Puritanii erau — după cum s-a subliniat tot mai adesea — nu numai agricultori umili, mulțumindu-se cu roadele pămîntului defrișat și deștelenit cu trudă; printre ei, nu erau puțini negustorii înstăriți care, pe temeiul unor avantajoase tratate de comerț semnate cu indienii, ajunseseră unii dintre cei mai activi negustori de blănuri din Noul Continent, rivalizînd cu îndepărtații lor vecini, coloniștii francezi din Canada. Imaginea pioasă a unor călugări-soldăți al căror singur scop era acela al apărării unei credințe persecutate în Anglia, se tulbură și, fără să dispară întru totul, lasă treptat locul uneia în care privirile acestor dinții emigranți nu erau îndreptate numai către cer.

În afară de aceasta, e din ce în ce mai limpede că libertatea, în căutarea căreia puritanii veniseră în America, nu avea pentru ei un înțeles prea larg. Conducătorii sectei îmbrățișaseră ideile coloniste în virtutea cărora „împărțirea lumii în bogați și săraci era o hotărîre a divinității” și,

deci, se cuvenea păstrată cu grijă.¹ Ardoarea cu care puritanii luptau împotriva altor secte (și așa-zișilor „nivelatori“) se explică, în primul rând, prin convingerea lor că „Dumnezeu nu a îngăduit să se nască pe lume cuvîntul *democrație*“ și că „dacă poporul ar conduce, atunci se naște întrebarea *cine ar mai fi cei conduși?*“, de vreme ce „monarhia este în chipul cel mai limpede încuviințată de scripturile sfinte cele vechi“². Tirania religioasă a bisericii oficiale britanice, împotriva căreia protestaseră puritanii (tiranie reală, mai cu seamă pe vremea despotismului arhiepiscop Laud, atotputernicul favorit al lui Carol I Stuart) era înlocuită de o tiranie oligarhică și teocratică, extrem de apăsătoare. Nu numai reprezentanții celorlalte secte protestante (îndeosebi presbiterienii, apărători ai unor principii democratice de administrare a bisericilor), dar — mai ales — micii plantatori, care — încă din primul deceniu al instituirii dictaturii religioase a puritanilor — se ridicaseră împotriva ei, au fost socotiți eretici. Conflictul nu era, deci, numai de natură dogmatică, de vreme ce pastorii deveniseră conducători ai obștii și hotărau, cei dintii, împărțirea noilor pămînturi. Constituirea unor noi colonii (ca aceea, mai rodnică și mai puternică, de pe valea riului Connecticut) nu se poate pune exclusiv pe seama diferențelor în interpretarea textului biblic, pentru că principiile dizidenților erau aproape aindoma celor ale coloniștilor rămași la Boston³.

De altminteri, istoriile culturii americane pun tot mai adesea la îndoială valabilitatea unor puncte de vedere tradiționale care legau începuturile literaturii și ale artei din colonii aproape exclusiv de ideile puritane. Nu numai pentru că, oricît de influentă ar fi fost, secta stabilită în Massachusetts reprezenta doar un element al unei structuri mult mai complexe care cuprindea ideo-

¹ Vezi Harvey Wish, *Society and Thought in Early America*, New York, 1950, p. 35.

² Cf. Marcus W. Jernegan, *Laboring and Dependand Classes in Colonial America*, Chicago, 1931, p. 66.

³ Vezi Harvey Wish, *op. cit.* p. 36 și urm.

logii protestante numeroase. Dar pentru că, în ansamblul ei, Noua Anglie era doar o parte a unui teritoriu colonial pe care trăiau nu numai emigranți englezi, ci și alții veniți din Olanda, Suedia, Franța; posesiunile spaniole se întindeau în Sud și în Vest, iar triburile indiene, din apropierea coastei atlantice erau departe de a însemna doar o mulțime dispersă și lipsită de putere.

Istoriile culturii americane publicate în ultimele decenii resping tot mai adesea punctul de vedere monocentrist potrivit căruia literatura și arta americană sînt rezultate exclusive ale tradiției puritane din Noua Anglie. Studii mai recente au subliniat cît de importantă a fost, de pildă, pentru civilizația unor teritorii imense, mai ales din Sudul și din Sud-Vestul Statelor Unite, influența stratului de obîrșie spaniolă. Fără doar și poate, fenomenul e paradoxal: sub cea mai coruptă și mai greoaie administrație din Lumea Nouă, a înflorit o cultură nu o dată mai specifică decît aceea a coloniilor de pe coasta de Nord-Est. E drept că nici una dintre misiunile spaniole aflate azi înăuntrul granițelor Statelor Unite nu se impune prin bogăția decorației baroce, altfel de caracteristică arhitecturii mexicane a vremii. Dar împrejurarea că Universitatea din Mexic a fost inaugurată cu șaptezeci și cinci de ani înainte ca întiile grupuri de coloniști să fi poposit în Noua Anglie și că prima tiparniță de pe continent a început să lucreze, tot în Mexic, în 1539, exact cu un secol mai devreme decît cea mai veche tipografie din coloniile engleze, cea de la Howard, nu putea rămîne fără consecințe.¹

Iconografia catolică se grefa de cele mai multe ori pe un fantastic elaborat minuțios de mitologia indiană; imaginile pictate (santos) sau sculptate (bultos) se aseamănă, în stilizările lor

¹ Cel dintîi spectacol de teatru din America de Nord a avut loc, în 1598, tot într-una din coloniile spaniole, în apropiere de Rio Grande: o comedie spaniolă în care scene întregi erau inspirate de recente expediții ale armatelor

15 „majestății sale catolice“ în Nordul Mexicului.

aspre, cu idolii aducători de durere și de moarte din străvechile temple aztece.

La nord, în preajma Golfului Sf. Laurențiu, pescarii bretoni statorniciți în așezări prospere, aduceau cu ei amintirea culturii rurale franceze, diferită — bineînțeles — de aceea a Parisului din ajunul erei neoclasice, dar și de aceea a Angliei elisabethane. Pe teritoriile ocupate de francezi, arhitectura nu s-a afirmat în momente impunătoare prin alba lor severitate, ca în California sau în Texas, ținuturi aflate sub înfrurirea spaniolă. Dar artele plastice au fost privite, în Noua Franță, cu un respect pe care nu-l întâlnești în nici o altă parte a Americii. De altminteri, cea dintâi școală de artă din întregul continent a fost întemeiată în posesiunile franceze, în Canada, la Cap Tourment, îndată după 1600. În actul de înființare al școlii, descoperit în urmă cu aproape un sfert de secol, se proclama necesitatea de a se da „copiilor celor veniți în aceste îndepărtate locuri din țările lor din Europa, ca și *copiilor băștinașilor indieni* (s.n.), cunoștințe folositoare în arta construcției bisericilor și a caselor, a tâmplăriei de mobile, a țesătoriei, a argintăriei, a picturii și sculpturii, astfel încât aceste locuri văduve de înfăptuiri însemnate să fie vrednice de măreția pe care Dumnezeu a dat-o privesc acestor meleaguri”¹. După cum se pare, însă, elevii școlii de la Cap Tourment erau puțini (școala însăși s-a desființat curînd), și influența pe care au putut-o exercita asupra destinului artei americane a fost cu totul neînsemnată. Numele nici unuia dintre acești întâi ucenici ai artelor nu s-a păstrat; determinată, firește, și de condițiile unei clime ingrate, arhitectura colonială franceză nu a dat monumentele „vrednice de măreția meleagurilor”, visată de întemeietorii școlii.

În deceniile următoare, francezii au stabilit posturi comerciale de-a lungul fluviului Mississippi pînă la Golful Mexic. Odată cu această expansiune, stilul colonial francez a întâlnit con-

¹ Cf. Paul L. Grigaut, *The French in America, 1570—1763*, Detroit, 1951, p. 89

diții negreșit mai prielnice; cele mai caracteristice exemple ale acestui stil sînt astăzi citate de istoriile arhitecturii din statele Vestului Mijlociu (mai ales în Illinois, unde ele au rămas aproape singurele mărturii ale trecerii prin acele locuri ale supușilor regelui Franței) și cum e de așteptat, ale celei din Louisiana: cu scop turistic sau de altă natură, un cartier întreg din New Orleans păstrează grația arhitecturii franceze de acum două sute de ani. Dar, cu foarte puține excepții, construcțiile ridicate mai ales pe plantații, nu depășeau proporțiile unor case de țară, ceva mai încăpătoare, de pe valea Loarei. „Absolutismul bisericii și al statului — s-a spus pe bună dreptate — nu a încurajat, nici în cazul Spaniei, nici în acela al Franței, independența spiritului și nici nu a îngăduit libertatea acțiunii, absolut necesare în lumea nouă”¹.

Emigranții valoni, în Long Island și în New Jersey, suedezi și finlandezi, în Delaware, germanii în Pennsylvania, moravii în Georgia, scoțienii, danezii, polonezii, italienii, portughezii, risipiți în așezări mărunte pe cuprinsul întregului teritoriu de curînd colonizat, au adăugat, mai ales în arhitectură și în mobilier, elemente ale unor tradiții diverse cărora marile întinderi împădurite le puneau din belșug la îndemînă material de construcție și materia primă pentru mici lucrări de artizanat în lemn.

Toate aceste grupuri naționale se vor amesteca într-un proces îndelungat care va duce, în cele din urmă, la constituirea unei națiuni americane. Între acestea, olandezii așezați în jurul Noului Amsterdam (New Yorkul de astăzi) își vor păstra mai multă vreme identitatea. Arhitectura și artizanatul cultivate de ei nu se vor sustrage, desigur, influențelor reciproce foarte complexe care uneau, pe atunci, tot mai mult, creațiile literare și artistice ale diverselor colonii. Dar olandezii vor fi printre cei dintâi locuitori ai Americii care vor manifesta un interes statornic pentru operele de

artă. La Institutul de Artă din Albany, în statul New York, se păstrează mai multe picturi, toate datate în secolul al XVII-lea, provenind cu siguranță din orașele olandeze și socotite printre cele dintâi exemple de artă americană. Numele artistului (sau al artiștilor) a rămas necunoscut; dar e lesne să se deslușească în aceste comentarii ale legendei biblice, desenate cu stângăcie, amintiri din unele picturi ale fraților Van Eyck.

Cum, pînă de curînd, nici una dintre operele lui Jean le Moyne de Morgues, cel dintîi pictor atestat în documentele americane, venit în Florida cu expediția hughenoților care în 1564, încercau să stabilească acolo o colonie,¹ nu parvenise pînă în vremea noastră² (și contemporanii lui nu par să se fi referit la ele); începuturile picturii și ale sculpturii din Statele Unite sînt puse, aproape întotdeauna, în legătură cu activitatea acelor meșteri modești de pe Coasta de Est și de pe valea lui Mississippi care, fără vreo instrucție de specialitate, erau imaginile unei lumi, așa cum o înțelegeau ei și cei cărora li se adresau. Datornice într-o bună măsură tradiției artistice ale țărilor din care veneau acești artiști populari, imaginile pictate și sculptate de ei mărturisesc și influențele receptate din creațiile așezărilor mai apropiate, locuite de emigranți veniți, de multe ori, din alte părți ale Europei. Către sfîrșitul secolului al XVII-lea, fără a fi organizați în vreo gildă locală, unii coloniști încep să descopere că îndeletnicirile artistice le pot pune la îndemîină măcar minimul necesar existenței. În Virginia, în Carolina, în Georgia se pomeneste, în jurul lui 1680, faptul că, la târgurile ținute cu prilejul diverselor sărbători, pictori veniți mai ales din coloniile din Nord vindeau chipuri ale lui Isus și, uneori, „pictau și cite

¹ Vezi Paul L. Grigaut, *op. cit.*, p. 102

² Singura operă a artistului francez care poate fi menționată este o compoziție naivă și convențională; de fapt nu originalul este cel pe care istoria de artă îl cunoaște, ci o copie gravată în sec. XVII de un obscur gravor, de Brye, și descoperită în Franța în 1901.

un portret al cuiva mai cu dare de mină³. Mulți dintre ei se stabileau în orașele din Sud, bucuroși că înțilnesc o atmosferă întrucîtva mai prielnică meseriei lor decît aceea din coloniile aflate sub dominația severilor puritani. Veneau aici după ce străbătuseră mari întinderi ale continentului, după ce trecuseră prin orașele și pe plantații unde se statorniciseră coloniști de obîrșii foarte diverse, și aduceau cu ei crîmpeie ale soluțiilor artistice și artizanale din acele locuri. Printre acestea, așa cum au stabilit cercetări comparatiste mai recente nu o dată se descifrează ecouri ale colorismului și ale regimului forme, așa cum erau înțelese de populațiile indiene și, ceva mai tîrziu, de sclavii negri.

Atitudinea declarată a majorității conducătorilor acestor comunități de emigranți era aceea că „localnicii sînt niște oameni barbari și sînge-roși, care nu sînt în stare să lucreze pămîntul și nici să izvodească lucrări frumoase”⁴, dar meșterii americani demonstau cît de nedreaptă era o asemenea judecată. Într-o societate care nu le recunoștea încă un statut diferit de acela al negustorilor ambulanți⁵, artiștii au contribuit la unificarea unor forme de cultură extrem de variate.

În muzeul din Columbus, capitala statului Ohio, se păstrează o pipă cioplită în piatră, reprezentînd trupul unui personaj cu torsul alungit și membrele inferioare foarte scurte. Cioplită într-o vreme care nu a putut fi stabilită cu precizie (catalogul muzeului o așază într-o perioadă extrem de larg aproximată: între secolul IX î.e.n. și anul 500 e.n.), dar care este, fără îndoială, mult anterioară sosirii în America a pri-

³ Walter Muir Whitehill, *The Arts in Early American History*, Chapel Hill, 1965, p. 21

⁴ Reverendul John Winthrop, în *History of New England*, 1630; citat de Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, I, 1954, p. 45

⁵ Legislația unor colonii îi menționau pe „zugravi” printre „peddlars”, negustori de mărunțișuri care colindau târgurile; vezi Carl W. Drepperd, *American Pioneer Arts and Artists*, Springfield, 1942, p. 24

milor europeni. Numărul acestor piese arheologice este, însă, foarte mic; fără să fi dus o politică sistematică de distrugere a culturii autohtone, așa cum făceau spaniolii, coloniștii Americii de Nord au lăsat să se piardă neînchipuit de multe vestigii ale străvechii civilizații indiene. Muzeele păstrează un număr mare de obiecte artisanale lucrate pe la sfârșitul primului mileniu al erei noastre, ele constituind temeiul folosit cel mai adesea de antropologii americani pentru stabilirea principalelor zone ale culturii autohtone.

Indiferent de esența lor, teoriile care privesc obârșia populațiilor indiene susțin, fără excepție, ideea migrației dintr-un alt continent. De vreme ce în America nu s-au găsit urme contemporane cu epoca apariției omului, cei dinții locuitori ar fi sosit aici, pe niște pământuri lipsite până atunci de orice viață umană, într-un moment în care civilizația pietrei fusese mai de mult constituită. Teoriile mai vechi vorbeau despre o origine unică a indienilor, comună cu a popoarelor mongole; strămoșii indienilor ar fi sosit peste strâmtoarea Behring și s-ar fi risipit peste întregul continent american, rămânând apoi izolați de tot restul lumii și dezvoltându-și o tradiție proprie, fără alte legături — decît cele inițiale — cu alte culturi ale lumii. Mai de curînd, constatîndu-se complexitatea formelor de artă, de arhitectură, a practicilor ceremoniale, au apărut alte teorii care propun ideea unor valuri succesive ale migrației, nu numai din Asia, dar și din arhipelagurile polineziene (expediția lui Thor Heyerdahl a adus noi probe în sprijinul acestei idei); aceste mișcări, desfășurate într-o epocă foarte îndelungată, cuprinzînd cam douăzeci și cinci de milenii, și începînd în urmă cu vreo patruzeci de mii de ani, sînt socotite ca o parte a unui amplu fenomen de difuziune a civilizației în zona Asiei de răsărit, a Pacificului și a Americii. Se spune că, de fapt, circulația s-ar fi produs, cu o anume consec-

vență, în ambele direcții¹, legînd Pacificul de unele centre ale Americii pre-columbiene.

Antropologii și etnografii au căzut de acord asupra limitelor geografice ale principalelor șase zone de veche cultură din America de Nord: *Arctica*, în Alaska și pe țărmurile Oceanului înghețat; *Pădurile de răsărit*, din Delta lui Mississippi pînă la fluviul Sf. Laurențiu, și de la malurile Atlanticului pînă la lacul Athabasca, în centrul Canadei; *Marile Platouri*, de la Golful Mexic pînă la fluviul Saskatchewan, în Canada, și de la Mississippi pînă la Munții Stîncoși; zona de *Sud-Vest*, pe teritoriul statelor Arizona, Noul Mexic, Utah, Colorado, Nevada; *California*, cuprinzînd și o fîșie de-a lungul coastei Oregonului; și *Nord-Vestul*, pe țărmul Pacificului, în statul Washington, provincia canadiană Columbia britanică și colțul de Sud-Vest al Alaskai.²

Cultura arctică, al cărei caracter e dat, în primul rînd, de eschimoși, s-a dezvoltat într-un mediu geografic potrivit oricărei activități constant îndreptate spre crearea unei arte de amploare. Blănurile, oasele de ren și de focă, piatra, mușchiul și, rareori, lemnul au fost materiile prime ale unui artizanat în care motivul figurativ, de obârșie adesea fantastică, dar și direct inspirat din viața foarte aspră a vîntătorilor și a pescarilor, se însoțea cu simplificări geometrice dominate de variații pe tema cercului și a triunghiului. Țesăturile și blănurile sînt vopsite în culori foarte vii, albastru, roșu, verde, rezistente la frig și la apă.³

Cea mai întinsă arie a civilizației indiene este aceea care cuprinde, cu un nume înde-

¹ Vezi Peter Farb, *Mam's Rise to Civilisation as Shown by Indians of North America from Primeval Times to the Coming of the Industrial State*, New York, 1968, p. 35 și urm.

² Mexicul și civilizațiile aztecă și maya constituie, firește, obiectul altor studii, cu mult mai ample decît cele dedicate indienilor de la nord de Rio Grande și de riul Gila.

³ Se pare că mărturiile cele mai vechi ale civilizației din această zonă sînt din secolul I al erei noastre.

juns de convențional, Pădurile de răsărit; înăuntrul ei au fost descoperite peste optzeci de tipuri de cultură, cele mai avansate fiind cele care s-au dezvoltat de-a lungul riurilor Ohio și Mississippi și pe coasta Golfului Mexic. Găsite în aceste regiuni, vîrfurile de cremene ale săgeților atestă un prim strat de civilizație în preajma anului 8000 î.e.n. În jurul Marilor Lacuri și în Noua Anglie săpăturile au scos la iveală obiecte de bronz lucrate cu multă eleganță, după opinia unor specialiști, între 1000 î.e.n. și 100 e.n., după alții în mileniul al cincilea î.e.n.

Următoarea etapă, fără îndoială cea mai specifică și mai impresionantă din întreaga civilizație a „pădurilor răsăritene“, este aceea a „marilor movile“ de pe valea lui Ohio. Construcții ceremoniale sau ample morminte, aceste movile căpătau forma unor animale uriașe, a unor păsări sau reptile fantastice, al căror volum îl întrece adesea pe acela al piramidei lui Cheops; „Movila călugărului“ din Illinois, lungă de patru sute de metri, largă de peste două sute de metri și înaltă de treizeci de metri, este una dintre cele mai mari construcții ale lumii. Alcătuită din patru terase suprapuse, ea amintește de platformele templelor aztece și sugerează posibilitatea unor legături ale indienilor din „pădurile răsăritene“ cu aceia din zona Mexicului. Analizele cu carbon 14 au stabilit că movilele cele mai vechi au fost construite puțin după anul 1000 î.e.n.¹

Mai târziu, arhitecții indieni din regiunea Ohio au înrîurit creația constructorilor de pe cursul inferior al lui Mississippi și de pe coastele Golfului Mexic; „movilele“ ridicate de aceștia sînt mult mai noi, din epoca 900—1700 e.n., unele dintre ele adăpostind obiecte de metal și de sticlă aduse din manufacturile europene, ceea ce demonstrează că practica acestor construcții

¹ Robert Silverberg, *The Mound Builders*, New York, 1970, p. 147

a continuat cîtăva vreme și după stabilirea în America a celor dintii coloniști.

Mai puțin reprezentativă decît alte arte din „păduri“, ceramica nu a dat, în această vastă regiune, opere comparabile cu acelea din California și din Pacificul de Nord-Vest, de fapt nici acestea de puterea evocatoare a vaselor din Europa, Asia sau Africa. Indienii foloseau mult mai adesea piatra din care își fabricau obiecte de uz casnic, împodobite cu ornamente zoomorfe sau antropomorfe. Un fel de măreție feroce se desprinde din aceste chipuri misterioase, din figurile citeodată îndeajuns de individualizate pentru a sugera un portret. Detaliul fizionomic e respectat uneori cu o evidentă cunoaștere a anatomiei, a structurii oaselor craniului, a proporțiilor feței.

Sculpturile în lemn și în metal dezvăluie o mare fantezie a formelor; aurul și argintul nu sînt folosite atît de frecvent ca în somptuoasa artă a Mexicului, de pildă, și sînt deseori înlocuite de aramă și de mică. Un bestiar foarte divers, lupi, aligatori, puma, păsări felurite, e înviat în arta indienilor irochezi și a celor din triburile de pe valea lui Arkansas. Legături comerciale active cu populații îndepărtate le puneau la îndemînă materiale foarte diverse, colți de urși uriași din Canada, perle, cochilii de scoici aduse tocmai din Florida, care sporeau posibilitățile de expresie ale unei arte care nu rămînea indiferentă la bogăția ornamentului.

Siluețele umane, mai ales cele gravate pe discurile de podoabă găsite în „movilele“ din Tennessee și din Ohio, sînt înfățișate cu o evidentă grijă a înscrierii geometrice a formelor simplificate. Culoarea este adăugată nu atît din dorința de a imita înfățișările naturii, ci — asemenea unui tatuaj în tonuri violente — pentru a accentua efectele emotive ale acestor figuri hieratice.

¹ Artă prelucrării metalelor a fost introdusă în America de nord cu aproximativ o mie de ani înainte ca ea să fi fost cunoscută în America Centrală și în cea de Sud. Vezi Frederick Dockstader, *Indian Art in America*, Greenwich, Conn, 1961, p. 202

La Muzeul de Istorie Naturală din Chicago se păstrează amprenta în mică a unei mîini cu degete prelungi, operă a cărei datare, foarte anevoioasă, a fost propusă între 300 î.e.n. și 500 e.n. Umbră sclipind amețitor în aripioarele mărunte ale minereului, această operă de artă, extrem de simplă, poate figura ca un simbol al viziunii din întreaga zonă a „pădurilor de răsărit”: linia decisă, punctele luminoase ale metalului vorbesc deopotrivă despre mijloacele rezumative ale exprimării formei și despre înclinarea spre podoaba strălucitoare ce caracterizează arta acestei întinse regiuni.

Indienii din Marile Podișuri sînt cei a căror artă a fost, de fapt, cel mai adesea menționată în secolul trecut. În realitate, însă, convenția romantică a deformat într-o proporție însemnată nu numai sensul, dar și înfățișarea acestei arte, iar filmul secolului nostru a continuat această interpretare, de multe ori fantezistă. Triburile din Dakota, Montana, Nebraska, Kansas, Oklahoma, Texas, sînt cele care s-au împotrivit cu cea mai mare îndîrjire expansiunii spre vest a „fețelor palide”; lungile decenii de războaie au dat naștere unei întregi literaturi din care elementul exotic nu lipsea.

Adevărul e, însă, că aceste populații atinseseră punctul cel mai înalt al dezvoltării lor culturale înainte de a fi venit în contact cu europenii și că „viața acestor triburi, așa cum ne e înfățișată de literatura veacului trecut, e departe de a reprezenta existența tipică a indienilor; probabil că părinții noștri ar fi dezamăgiți dacă ar afla că ei înșiși sînt răspunzători, într-o măsură însemnată, de modificarea obiceiurilor comunităților de indieni din Marile Platouri... și că, de fapt, ei nu le cunoscuseră niciodată pe cele originale”.¹ Calul și pușca, pe care le dobîndiseră de la coloniști, îi transformaseră dintr-o populație semi-sedentară într-una nomadă, a cărei îndeletnicire de bază era vînatul bizo-

¹ Peter Farb, *op. cit.*, p. 162

nilor. Părăsind vechile construcții de lemn, ei au adoptat cortul de formă conică, atît de specific („wigwam“-ul), care va da pitoresc tuturor povestirilor și picturilor înfățișînd „Vestul sălbatec”. În 1832, însă, un tablou al lui George Catlin, pictor care a consemnat cu o minuție de etnograf înfățișări ale vieții indienilor, dădea o imagine surprinzătoare a unui sat de prin părțile Oklahomei, cu bordeie înalte de pămînt, cu acoperișuri boltite. În general, este adevărat, asemenea sate se vedeau foarte rar în secolul trecut, și indienii Platourilor Centrale se adăposteau în corturi construite din piei de animale, vopsite în culori puternic contrastante. De altfel, de pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ei vor cultiva un interes constant pentru pictură, înțelegînd ca o modalitate decorativă de a spori impresia pe care o făceau „wigwam“-urile și costumele lor cu complicate broderii de lînă și cu șiraguri colorate de mărgele.

Cusăturile tribului Sioux, cel mai puternic din această regiune, foloseau motivul geometric, stilizarea unor elemente naturale care reveneau în arta multor popoare: soarele, floarea, arborii, păsările. În schimb, scuturile — mai ales cele folosite cu prilejul diverselor sărbători — erau acoperite cu picturi ale unor scene de război sau de vînațoare, reprezentate cu un evident simț al mișcării. Fără să acorde perspectivei prea multă importanță, artistul indian organiza grupurile de-a lungul unor diagonale, siluetele stenografiate dînd, în felul acesta, o impresie marcată a mișcării.

Și mai tîrziu, cînd coloniștii au ajuns în contact cu indienii din Sud-vest, nu au descoperit decît reflexele tîrzii ale unei civilizații străvechi, mult mai puternice în secolele anterioare. Săgețile de cremene găsite în Arizona, Noul-Mexic, Utah și Colorado au pus în evidență faptul că oamenii trăiau aici încă din secolul X înaintea erei noastre.¹ Cu vreo două mii de ani în urmă,

¹ Unii cercetători împing data apariției omului în aceste ținuturi pînă în sec. XV î.e.n.

încep să apară obiecte de piatră șlefuită și, odată cu ele, coșuri de nuiele de forme atât de diverse, încât multe volume care se ocupă cu istoria indienilor din aceste părți ale Statelor Unite numesc stadiul respectiv de civilizație, „epoca împletirii coșurilor“. Prin secolul al VIII-lea, locuitorii acestor pământuri introduc elemente decorative noi, aduse, precum se pare, din Mexic și sporesc, astfel, caracteristicile unei arte specifice, și pînă atunci foarte puternic conturate.

Momentul de culme al culturii sud-vestice a fost atins în secolele XVI—XVII. Atunci au fost construite, de pildă, cîteva dintre impunătoarele adăposturi săpate în stîncă, adevărate orașe („pueblos“) cătărate la cîte o mie de metri deasupra povîrnișului de roci colorate care coboară amețitor spre rîurile din Colorado sau din Arizona. Temple de formă cilindrică, așa cum e cel din Chaco Canyon în Noul-Mexic, construite din pietre roșii, albastre, verzi, capătă — în anume momente ale zilei — o înfățișare ireală în bătaia soarelui; la amiază, cînd lumina sudului topește umbrele, clădirile par transparente. Unele dintre ele, cum e cel de la Wolpi, în Arizona, sînt locuite din secolul al XIV-lea. În vîi, indienii Navaho își construiesc și astăzi asemenea „pueblos“, dar în care se folosește cărămida placată cu ipsos; sînt clădiri cu mai multe etaje, un fel de terase suprapuse, neregulat rectangulare, care amintesc întrucîtva de arhitectura aztecă. Pereții compacți de culoarea nisipului, în care ferestrele abia se zăresc dau o sugestie a existenței austere a acestor primi locuitori ai pămîntului american, trăind astăzi în rezervațiile din mijlocul deșertului.

Arta cea mai caracteristică a indienilor din Sud-vest, este, în afara coșurilor împletite (uneori atât de strîns, încît se poate căra cu ele și apă), este ceramica. Forme dintre cele mai variate, împodobite cu picturi geometrice și zoomorfe, cu incizii ritmînd linii mărunte; unele cu suprafața aspră, altele lustruite îndelung, pînă dau impre-

sia smalțului; mici statuete înfățișînd păsări și reptile fantastice, dar și altele de o mare precizie realistă; podoabe, mărgelile, inele și cercei, păpuși împodobite cu pene vopsite în culori tari: toate acestea mărturisesc o imaginație pe care meșterii de astăzi (nu numai indieni, dar și tineri membri ai diverselor grupări artistice înființate, sub semnul ideologiilor sociale progresiste, mai ales în marile orașe), o valorifică în operele „noii arte“.

În secolul al VIII-lea, indienii au adus din Mexic cultura bumbacului și, odată cu ea, o artă foarte complicată a dantelelor; costumele (și nu numai cele de sărbătoare), rufăria, șervetele care acoperă vasele de bucătărie, toate erau ornate cu broderii. Ceva mai tîrziu, triburile Navaho au dezvoltat o largă industrie a covoarelor care avea să influențeze, mai ales în secolul al XX-lea, sectoare foarte diferite ale artei americane. Înăuntrul unui sistem aparent rigid de stilizări geometrice, folosind o gamă foarte rafinată de negru, alb, griuri și brunuri,¹ fiecare țesător aducea propriile modificări ale tiparelor tradiționale.²

Aproape pe cuprinsul tuturor zonelor de cultură ale indienilor nord-americani au fost descoperite simboluri pictate sau incizate pe stînci sau pe înalții pereți ai canioanelor; nicăieri, însă, numărul acestor imagini nu e mai mare decît în Sud-Vest. Cel mai adesea, aceste semne au formă geometrică, triunghiuri, zigzaguri, cercuri, puncte, linii paralele, meandre; alteori, foarte ciudate, aceste motive, fără formă definită, ca o scriere necunoscută, au fost săpate cu mare dificultate pe suprafața dură a rocii. De multe ori, contururile sînt accentuate cu felu-

¹ Pe la sfîrșitul secolului trecut, introducerea culorilor de anilină a produs o evidentă degradare a cromatiei originale.

² Se citează exemplul unui artist navaho din Arizona care, se spune, a creat peste două mii de variante ale modelului romboidal din vechea artă a tribului său. (Vezi George C. Vaillant, *Indian Arts of North America*, New York, 1939, p. 86.)

rite culori. Simboluri asemănătoare au fost găsite pe pietrele de mormânt; siluete de oameni și de animale, amprente ale mâinilor sînt astfel grupate, încît unora le-au sugerat ceremonii străvechi. O tehnică foarte curioasă este aceea a „picturii cu nisip“, practică și astăzi în cîteva comunități indiene, îndeosebi în Utah și în Arizona. Un călător de la sfîrșitul secolului trecut o relatează în acest chip: „vraciul a ales pietrele colorate în negru, albastru, galben și alb (simbolurile indiene ale celor patru puncte cardinale, n.n.) și le-a sfărîmat cu răbdare, pînă ce au devenit niște nisipuri foarte fine. Apoi a început să le așeze cu îndemînare pe o lespede de gresie, perfect întinsă; era limpede că el știa mai dinainte locul fiecărui grăunte, că lucra din memorie și nu din imaginație, pe temeiul unor modele moștenite de mai multe generații“¹. Dacă o „pictură cu nisip“ nu aducea în răstimpul cuvenit înșănătoșirea bolnavului pentru care era executată, vraciul o distrugea și, cu aceeași neistovită răbdare, începea din nou să aranjeze nisipul, după aceleași tipare. Cînd ea își ajungea scopul, era de asemenea distrusă, ceea ce explică numărul extrem de mic al operelor de acest gen care au fost consemnate și care, dată fiind fragilitatea materialului, au putut fi aduse în muzee.

Muzeul din Portland deține una dintre aceste foarte rare opere de artă: patru siluete mult alungite sînt stilizate în linii paralele și în cercuri de o incredibilă exactitate. Fire de nisip roșii și albastre imaginează scuturi împodobite cu motive geometrice, penaje bogate, șiraguri de mărgelă; întreaga imagine e înconjurată de o ramă de nisip albastrui, perfect rectangulară. În alte părți, se spune, au fost văzute picturi de o exactitate asemănătoare, în care sensului magic inițial i s-a substituit reprezentarea rea-

¹ Cf. Campbell Grant, *Rock Art of the American Indian*, New York, 1967, p. 114.

listă, ele înfățișînd scene de vînătoare sau portretul „uluitor de exact“ al președintelui Kennedy¹.

Civilizația indiană din California, de-a lungul fișiei dintre Sierra Nevada și Pacific, pare a fi mult mai nouă decît toate celelalte. Pașnicile populații de aici, aflate la un nivel mai coborît de civilizație, au creat, totuși, o artă a împletirii coșurilor și o sculptură (de obicei reprezentînd o foarte bogată faună marină) mai variată decît ale vecinilor lor. În țesătura fină a coșurilor sînt împletite uncori și pene sau șiraguri de scoici, creîndu-se o nebanuită impresie de bogăție. În munții din apropiere de Santa Barbara, au fost descoperite picturi în care culorile dominante sînt roșu, alb și negru, acordate cîteodată cu tonuri de galben, verde și portocaliu; reprezentările sînt, aici, predominant antropomorfe dar, nu o dată, li se alătură stilizări de stele, simboluri ale Oceanului și ale munților, rezolvate în geometrii simple. Unele picturi dintre acestea se întind pe mari suprafețe și sînt desăvîrșite de-a lungul citorva zeci de ani.

Nord-Vestul, izolat de celelalte centre ale culturii indiene, este o regiune întinsă între coasta crestată adînc a Pacificului și un șir înalt de munți împăduriți. Regiunile de la miazănoapte de fluviul Columbia au o climă ferită de arșițele Californiei sau ale Nevadei și de iernile geroase ale Centrului și Estului Statelor Unite; existența indienilor de aici era aceea a unor pescari în rîuri și de-a lungul țărmlui, a unor vînători în Munții Cascadei și în Munții Coastei. În caiace ușoare, cu arme ingenioase, unii dintre ei se aventurau pînă în larg, la vînătoare de balene. De altminteri, uriașul cetaceu era socotit în unele triburi, precum cel al indienilor Snoqualmie, din statul Washington, un fel de zeitate supremă reprezentată în decorațiile construcțiilor și ale bărcilor, în sculpturi, în podoa-

¹ Vezi Richard D. Bridges, *Some New Sand Paintings*, in „Sunset“, oct. 1971, pp. 28—34

bele de piele și de lână. Afinitățile artei din aceste locuri cu aceea a indienilor olmeci și maya din America Centrală, a băștinașilor din insulele Pacificului de sud și a popoarelor din extremul orient (îndeosebi cu arta chineză) au fost revelate de numeroase studii¹. Principalele triburi din această regiune au un gust marcat al încărcării ornamentului, al aglomerării de amănunte zoo — și antropomorfe, caracteristică tot mai evidentă cu cât urcăm de-a lungul coastei canadiene, spre Alaska.

Cea mai specifică artă a Nord-Vestului este aceea a sculptării *tolemurilor*; stâlpi înalți, uneori de 20—25 metri, sculptați de la bază pînă în vîrf cu personajele unei mitologii mai degrabă joviale decît înfricoșătoare, urmăresc să sugereze relațiile de rudenie dintre diferitele grupuri tribale. Imaginile heraldice încorporau vietățile din preajmă: pescăruși, rațe sălbatice, corbi, vulturi, bufnițe, urși, castori, lupi, foci, balene, felurite soiuri de pești. Indienii nutreau, asemenea altor popoare, o curioasă credință evoluționistă: fiecare trib sau clan avea ca strămoș un alt animal; astfel încît, pe măsura trecerii timpului și a înrudirii între ele, grupurile tribale își îmbogățeau și mai mult imaginile sculptate pe totem. La Seattle am numărat pe un totem dăruit orașului de indienii Yakima, douăzeci și opt de specii diverse de animale. La unele populații aparținînd grupului de nord-vest, mai ales la cele din Alaska, sculpturii zoomorfe i s-au adăugat elemente provenind dintr-o credință animistă, de asemenea răspîndită în multe civilizații aflate pe aceeași treaptă a dezvoltării: soarele, luna, ploaia, curcubeul, zăpada, steaua polară sînt figurate sub chipul unor animale, uneori fantastice, de cele mai multe ori, însă, dintre cele care populează marea și pădurile din apropiere.

¹ O bibliografie completă în Daniel M. Mendelowitz, *A History of American Art*, New York, 1970, p. 30 și urm.

Totemul era socotit un fel de paznic al casei și al întregului clan; protector al pămîntului și al apelor aparținînd tribului, el era înzestrat cu puteri magice și pedepsea fără cruțare faptele rele și abaterile de la inflexibilele reguli ale comunității. Motivele folosite în decorarea stîlpului sînt numai rareori abstractizate; ele exagerează formele, dar nu le distrug niciodată. Rostul lor nu era acela de a crea un limbaj menit să transmită idei generale; ci de a insufla un sentiment de teamă violentă. Din acest punct de vedere, arta totemului este, s-ar putea spune, funcțională: despărțită de obiectul respectiv, ea își modifică forma, odată cu semnificația. Simplificările se bazează mai ales pe curbe abrupte care se întretaie în planuri bisimetrice.

Că artiștii indieni aplicau la sculptura totemului un tipar foarte precis o demonstrează stilizarea formelor zoomorfe care se realiza diferit în arte cu o altă destinație. Chiar și opere create în aceeași regiune și la o distanță foarte scurtă de timp sînt supuse unor principii foarte puțin asemănătoare ale simplificării. Paradoxal, arta obiectelor mici, inclusiv a celor de podoabă feminină, folosește mai adesea decît sculptura totemurilor imagini fantastice, greu de înseriat printre animalele cunoscute de locuitorii Nord-Vestului american. Și, încă și mai ciudat, dacă totemul propune o evoluție de la animal la om, artizanatul și sculptura de mici dimensiuni sugerează de multe ori o transformare inversă, a omului în bizare viețuitoare cu chip înfricoșător. Un paravan de scînduri, pictat în jurul lui 1840 pentru locuința șefului tribului Shakes din apropierea Oceanului Inghețat și păstrat acum în Muzeul de Artă din Denver, înfățișează un animal ciudat, un fel de urs cu trup de broască țestoasă; formele sînt înscrise în dreptunghiuri cu unghiurile rotunjite. Dar ceea ce dă mai ales originalitatea acestei opere este inserția elementului uman: treisprezece capete împodobesc ochii, nările, urechile, coatele, palmele, genunchii și pieptul jivinei.

Faimoși în primul rînd pentru lucrările lor în lemn, indienii Nord-Vestului sînt artiști la fel de ingenioși ai pietrei, metalului, fildeşului, ai sculpturii în os și în cochilii de scoici. La Muzeul din Portland, un scut de piele e pictat cu aceleași motive zoomorfe (de data aceasta, un castor, animal adesea reprezentat în arta Oregonului, și a statului Washington) în care figurile mai de grabă de clovni naivi ale oamenilor zugrăviți pe pîntecele și pe creștetul vieții centrale nu sporesc cituși de puțin ceea ce ar fi vrut să fie aspectul fioros al castorului.

Uneori și măștile, al căror rost era să înspăimînte dușmanii sau duhurile rele, par să răspîndească mai curînd veselie decît groază. O asemenea piesă de artă provenind din sud-estul Alaskăi e realizată în aramă, șlefuită doar în zona ochilor și a frunții, desigur cu gîndul ca, prin contrast, gura cu dinți ascuțiți și pupilele abia zărite sub pleoapele grele, să pară mai întunecate, să fie mai înspăimîntătoare. Fizionomia rămîne, însă, carnavalescă; vrînd să figureze un țînțar, masca adaugă un nas lung și un fel de penaj în jurul capului, semănînd cu o coafură zbîrlită.

Mulțimea stilurilor artistice din Nord-Vest, asemănările cu arta unor populații foarte îndepărtate au pus probleme încă nerezolvate de antropologii care nu pot să stabilească decît foarte aproximativ originile triburilor indiene pe de malul Pacificului de nord. Totemurile i-au dus pe unii cu gîndul la arta maorilor din Noua Zeelandă și a batacilor din Samoa; măștile a căror structură rezultă din suprapunerea unor figuri diverse au fost asemănate cu cele din vechea civilizație chineză și cu aceea a indienilor maya; principiul bisimetriei e comun, așa cum au demonstrat specialiștii culturii polineziene și central-americane.

Mai numeroase aici decît în cazul altor formațiuni artistice ale Americii de Nord, întrebările de acest fel nu și-au găsit răspuns.

Poate că se omite, totuși, un fapt elementar. În vreme ce, în condițiile colonizării, arta din apropierea Coastei de Est și din Vestul Mijlociu a fost redusă treptat la o creație artizanală, operele cele mai semnificative aparținînd epocii dinaintea venirii europenilor, cea a Vestului Îndepărtat s-a bucurat de condiții negreșit mai prielnice. Cele mai multe piese ale muzeelor americane specializate în arta indiană a acestor locuri provin din secolele al XIX-lea și al XX-lea; foarte rar cele din vremurile mai vechi au supraviețuit. Triburile din Nord-Vest nu practicau ritul înmormîntării căpeteniilor lor împreună cu obiectele cele mai de preț care le aparțineau, adăpostind, în felul acesta, de-a lungul vremii, operele de artă, așa cum se întîmpla în alte locuri. În același timp, însă, ceea ce e foarte important, e că, pe Coasta Pacificului, creațiile artistice cunoscute astăzi sînt produsul unei epoci în care schimburile cu unele regiuni mai apropiate sau chiar mai îndepărtate (schimburi directe sau, firește, mediate) nu mai constituiau o excepție. Bogăția formelor și a motivelor din această zonă de cultură,¹ precum și a unora din Nevada și Utah, de asemenea atinse tîrziu de colonizare, se poate explica într-o bună măsură, cred, de împrejurările istorice amintite. De altminteri, nu mi se pare lipsit de semnificație faptul că tocmai aici se află centrele cele mai active de artă contemporană a indienilor.

Dar, așa cum semnalăm mai devreme, stratul dens al artei autohtone, formele variate generate de o lungă istorie a culturii indiene, nu au fost integrate decît foarte tîrziu în pictura și sculptura coloniștilor europeni din America. Cînd se va produce, acest proces va duce la rezultate cu

¹ „Arta indienilor de pe Coasta de Nord-Vest a depășit-o, din punct de vedere al tehnicii și al concepției, pe cea a tuturor celorlalte triburi din Statele Unite... Sculpturile în lemn realizate de ei pot fi comparate cu acelea din America Latină pre-columbiană care sînt, desigur, mult mai bine păstrate, fiind realizate în piatră”. (Katharine Kuh, *The First Americans as Artists*, în „Saturday Review”, 4 IX, 1971, p. 44

totul notabile. Dar, deocamdată, prejudecățile noilor locuitori ai acestui teritoriu, relațiile lor deloc prietenești cu indienii, îi împiedicau să descopere, în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și chiar al XVIII-lea, originalitatea civilizației localnice. Avea loc, astfel, un fenomen, asemănător cu acela al asimilării artei africane de către europeni; și în acest caz, tot epoca modernă a fost cea care a încercat să cuprindă într-o sinteză proprie formele mai vechi ale creației socotite pînă atunci, cel mai adesea, ca expresie a exotismului sau a unui spirit care nu i-ar interesa decît pe etnografi.

III. „ZUGRAVI” ȘI „MAEȘTRI”

„Zugravii” care colindau, în secolul al XVI-lea, drumurile încă primejdioase ale Americii nu erau altceva decît niște meșteșugari destul de stîngaci, „posedînd o profundă lipsă de abilitate a rezolvării unor probleme precum anatomia, perspectiva și racursiul”.¹ Mulți dintre ei duceau în căruțele lor sărăcăcioase tablouri gata pictate cărora le lipsea un singur element: figura celui portretizat; clientul își alegea costumul care-i era pe plac și „zugravului” nu-i rămînea decît să completeze, într-o ședință scurtă, chipul modelului.

În timpul iernii, zugravii, adăpostiți în vreo odaie dosnică a gospodarilor din coloniile mai prospere, pictau zeci de asemenea „efigii fără chip”, plătindu-și găzduirea cu treburile care nu aveau nimic de a face cu arta picturii: tăiau lemne, aveau grijă de vite, dăraseau lîna; cînd venea primăvara își încăreau pinzele în căruțe și porneau din nou din oraș în oraș. În jurul lui 1670, au fost pictate numeroase portrete de acest fel, înfățișînd personaje cu o atitudine demnă, țepene, foarte asemănătoare între ele, ca figurile de pe cărțile de joc, impresie accentuată de tratarea rigidă a umbrelor. Decorativismul realizat în două dimensiuni demonstrează

¹ George M. Cohen, *A History of American Art*, New York, 1971, p. 5

apropierea de pictura renașcentistă engleză din secolul al XVI-lea, din așa-numita „perioadă a Tudorilor“. Până în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, pictura americană va fi dominată de această viziune care prelungește, astfel, „epoca medievală“ a artei de aici până în plină vreme a clasicismului¹.

Cite unul dintre artiști, de pildă cel care, în jurul lui 1675, a pictat câteva portrete ale unor oameni cu dare de mină din Boston și e cunoscut sub numele de „meșterul familiei Freake“, se apropie de o tehnică mai exactă a notării amănuntelor fizionomice, așa încît portretul capătă o înfățișare mai puțin rigidă, reprezentînd un individ a cărui psihologie încearcă mai evident a fi tîlmăcită de expresia ochilor și a gurii, dar preocupările intelectuale ale modelului sînt, în continuare, reprezentate de o recuzită convențională.

Mai nuanțată e tehnica unui pictor amator, căpitanul de corabie Thomas Smith; biografia lui e foarte puțin cunoscută. Se știe doar că, în afara *Autoportretului* aflat astăzi la Muzeul din Worcester, pictorul-corăbier a mai pictat și alte portrete, fiind, de pildă, plătit de Colegiul Harvard, în 1680, pentru un tablou înfățișîndu-l pe unul dintre profesorii de seamă ai școlii. Smith este unul dintre cei dintîi artiști americani care nu au mai socotit pictura ca pe „un lucru util“, ci ca pe un „moment al frumuseții“². Diferența dintre lucrările sale și cele ale „meșterului familiei Freake“ este aceea dintre două etape ale istoriei artei. Discipol — cu sau fără știre — al pictorilor Renașterii, Smith nu mai consideră trupul modelelor sale doar ca pe un element al compoziției, menit numai să unească detaliile costumului și ale decorului: el îi dă relief, greutate, cu alte cuvinte existență în spațiu. Clarobscurul accentua forma obiectelor, și artistul așeza

¹ Vezi Virgil Barker, *American Painting, History and Interpretation*, New York, 1950, p. 45.

² Vezi J. T. Flexner, *First Flowers of Our Wilderness*, New York, 1969, p. 17.

amănuntele socotite de el a fi cele mai importante, în așa fel încît lumina să le pună în valoare. Petele locale de culoare erau sacrificate în favoarea unei scheme cromatice generale; forma era definită cu energie, contrastele violente, zonele intens luminate sînt aspre, umbrele grele. „Realismul anglo-olandez“ era modificat de elemente ale gustului baroc flamand¹, dar și de amintirea picturilor lui Sir Peter Lely, artist al Curții regale din Londra. Trăsăturile feței sînt clar marcate, umerii obrajilor, mîinile, cutele ȳeșmintelor sînt modelate într-o lumină care șterge culorile. În același timp, fereastra care se deschide (aici, ca și în alte portrete ale vremii) spre o priveliște fantezistă e un detaliu împrumutat din viziunea barocului flamand.

Secolul al XVII-lea nu izbutise, în pofida unor artiști cu un meșteșug mai sigur, să contureze un stil local specific. Adevărul e că unii pictori se temeau, după crudele „procese ale vrăjitoarelor“, ca arta lor, privită fără ochi buni de atotputernicii puritani din Noua Anglie, să nu fie socotită de-a dreptul erezie. Așa cum, către 1650, scria unul dintre ei: „Nu aș putea să pictez chipuri de sfinți, așa cum mi-au cerut, vara trecută, niște negustori francezi de lîngă New Haven. În orașele englezești de aici (de fapt, coloniile puritane, n.n.), așa ceva nu e îngăduit; ei cred că Dumnezeu nu poate fi cunoscut decît prin Scripturi. Dacă aș zugrăvi sfinți, nu aș fi sigur că nu aș fi osîndit pentru vrăjitorie, așa cum au fost osîndite bietele femei din Salem fiindcă auziseră «glasuri», și nu se supuseseră lui Dumnezeu cel din Biblie“².

Începuturile picturii americane sînt legate, astfel, prin forța împrejurărilor, de o viziune realistă, ceea ce a îngăduit, în plină epocă barocă, supraviețuirea unei tradiții renașcentiste a Țărilor de Jos. Tradiție care se va răspîndi și mai mult

¹ Matthew Baigell, *A History of American Painting*, New York, 1971, p. 17.

² Scrisoare a unui zugrav necunoscut, citată în Harvey Wish, *Society and Thought in Early America*, p. 81.

în coloniile americane după 1664, când englezii vor captura prospera comunitate olandeză a Noului Amsterdam, numită mai apoi Noul York. Aici, vreme de mai multe generații, familia pictorilor Duyckinck ajunsese să se bucure de o stimă pe care i-o rîvneau confrății ei din coloniile puritane, supuși unor condiții mult mai puțin prielnice.

Către 1700, familia Duyckinck era vestită în orașul ale cărei tradiții olandeze erau încă foarte puternice. Unul dintre ei, Evert, lucrase vitraliile pentru o biserică din Long Island, operă inimaginabilă în Noua Anglie puritană ale cărei case de rugăciune aveau o arhitectură atît de severă. Fiul său, Gerret, pictase stema orașului deasupra portalului primăriei. La 1746, un Gerardus Duyckinck anunța că a deschis din nou atelierul tatălui său de „zugrăveală, pictură, smălțuire, lacuri, sticlărie, poleire în aur și argint a ochelarilor, toate făcute fără cusur”¹. Dovadă că pictura nu se despărțise cu totul de meșteșuguri și că ea singură nu putea să le dea artiștilor mijloace suficiente de subzistență.

Din întreaga dinastie Duyckinck, Gerret este cel căruia istoricii îi atribuie cele mai multe portrete pictate în cei aproape o sută și cincizeci de ani de activitate a acestor artiști new-yorkezi. Liniile acuzate, formele rezultînd din înțînirea unor zone de culoare puternic contrastante, accentele de lumină ce subliniază detaliile fizionomiei alcătuiesc caracteristicile unui realism, care, precum se poate desluși, este stilul artistic dominant în pictura coloniilor. El nu reprezenta inovația școlii de pictori dintr-un anume oraș care s-ar fi răspîndit, apoi, pe întregul teritoriu al Americii de Nord; originea lui poate fi pusă, fără ezitare, în legătură cu tendințele generale ale artei coloniale și s-a constituit, concomitent, în mai multe centre de pe coasta Atlanticului. Raporturile cu pictura olandeză,

¹ Cf. Rita S. Gottesman, *The Arts and Crafts in New York, 1726—1776*, New York, 1938, p. 39

deza, semnalate unanim de istoricii artei din acea vreme, nu înseamnă, în mod necesar, că el ar proveni din Noul Amsterdam și că ar fi iradiat de-a lungul cîtorva decenii și în arta celorlalte colonii. Soluțiile sugerate de portretistica din Țările de Jos au fost însușite de artiștii din diferite orașe americane, cunoașterea lor fiind mijlocită, desigur, de unii pictori englezi ai timpului care se aflau și ei sub înrîurirea viziunii predominante în arta olandeză.

„Zugravii” americani descopereau aici mijloace mai simple de exprimare a personalității modelului, care nu le cereau o tehnică prea subtilă. Și, în afară de aceasta, contrastul dintre umbră și lumină, atît de caracteristic picturii americane din jurul lui 1700, putea fi îndeajuns de lesne realizat în unele copii directe după gravurile europene, de multe ori mai bine cunoscute decît pictura Vechiului Continent. De pe la mijlocul secolului al XVII-lea, corăbiile sosite de peste Atlantic descărcau tot mai des în porturile americane diverse ediții ilustrate tipărite în Anglia, Olanda, Franța, Germania. Se menționează de asemenea, frecvente cazuri în care aceleași corăbii aduceau (uneori înfruntînd aspra cenzură puritană) foi mari gravate, de cîte un meșter popular, copii după tablouri mai mult sau mai puțin vestite¹. În almanahuri, calendare, zodiacuri, cărți de învățătură sau în repovestiri ale eposului antic, surprinzătoare interpretări ale picturilor contemporane erau destinate să ilustreze scene ale unei fanteziste istorii îndepărtate.²

¹ Vezi Eric Mercer, *English Art, 1553—1625*, Oxford, 1962, p. 261

² Aline B. Saarinen (*The Proud Possessors: The Lives, Times and Toasts of Some Adventurous American Art Collectors*, New York, 1958, p. 139) a identificat, în atitudinea unui gentilom american pictat în jurul lui 1715 de J. Cooper, modelul numit Alexandru cel Mare dintr-o ediție germană a Alexandriei, tipărită pe la sfîrșitul secolului precedent. Acesta era inspirat, la rîndu-i, de un personaj dintr-o compoziție religioasă, pictată de un artist anonim din Bamberg în prima jumătate a aceluia veac.

Alteori, mai cu seamă în regiunile din interiorul continentului, apropierea de tradiția olandeză se făcea pe o cale diferită. Pictorii care, la începutul secolului al XVIII-lea, lucrau în așezările de pe valea fluviului Hudson, urmau, în portretele fermierilor și ale meșteșugarilor din micile târguri de acolo, o viziune înrudită cu cea a artei populare din Țările de Jos și cu varianta ei din coloniile americane populate de emigranți olandezi și flamanzi. Fără să insiste, asemenea celor din Noul Amsterdam, pe elementele ce definesc spațiul, ei înscrisau formele într-un sistem bidimensional, în care și decorațiile florale ale veșmintelor, și elementele de peisaj (văzute de obicei, prin ferestre plasate foarte aproape de model), mult simplificate, amintesc de ornamentele de pe cuferele pictate, de obicei, de aceiași meșteri. Linia este, aici, mai tăioasă; uneori mobilierul, pervazul ferestrelor, scîndurile pereților sînt desenate, inginereste, cu rigla. Portretele, de fapt desene colorate, sînt caracterizate simplu, fără grija contrastelor de culoare și a clarobscurului, predominante în școala din Noul Amsterdam.

E adevărat că nu toate picturile din această regiune pot fi încorporate în direcția originară în Olanda; citeodată, portretele își mărturisesc obîrșia în arta franceză a secolului al XVII-lea. O pictură înfățișîndu-l, de pildă, pe guvernatorul Peter Stuyvesant are o izbitoare asemănare cu un portret al lui Corneille semnat de Le Brun; altele îl amintesc foarte clar pe Philippe de Champaigne. Dar dominantă rămîne arta cu inflexiuni folclorice, vecină cu artizanatul cu care, de altminteri, coloniștii, mai ales fermierii, o confundau aproape întotdeauna.

Acesta e spiritul care a prezidat și apariția celor dintîi opere ale sculpturii americane. De multe ori, același meșter care zugrăvea casele și corăbiile, picta firmele prăvăliilor și ale atelierelor, căruțele mari ale negustorilor și portrete ale celor mai bogați. Tot astfel, dulgherii erau cei care sculptau tradiționalele personaje

de la prora corăbiilor și pietrarii, constructori ai caselor, cei dintîi autori ai unor sculpturi înfățișînd portrete și chiar compoziții de mai mică întindere. Cele dintîi lucrări de acest fel, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, sînt cîteva pietre de mormînt ale unor personalități mai importante din coloniile Noii Anglii. Stilul lor este diferit de acela al sculpturii practicate pe atunci în Marea Britanie: ele transcriu, de obicei, în piatră unele imagini gravate în cărțile de circulație în epocă. Pe mormîntul lui Joseph Tapping din King's Chapel de la Boston e sculptată o viguroasă alegorie, în spirit renascentist, înfățișînd moartea sub chipul unui schelet al cărui braț, cu o anatomie redată foarte aproximativ, e împins de un personaj înaripat și cu barbă stufoasă, Timpul (care poartă și o clepsidră de formă ciudată), să stingă făclia ce veghează deasupra unui glob pămîntesc. Sursa a fost identificată într-o gravură a unei cărți englezești¹ publicată la Londra cu patruzeci de ani mai devreme. (Tapping a murit în 1678.) În alte împrejurări, simbolul morții e simplificat, redus la o geometrie a cercurilor și a dreptunghiurilor; familii întregi de sculptori, Soule din Plympton sau Worcester din Harvard, vor cultiva de-a lungul secolului al XVIII-lea această stilizare geometrică în care sentimentul elegiac e notat într-un fel de stenografie a formelor ce s-ar vrea înspăimîntătoare: rotunde (semnificînd țeasta și găvanele goale) și alungite (în dreptul nasului și al buzelor strînse). Impresia e de stranie mască africană.

Dar, paralel cu dezvoltarea acestei simbolistici, sculptura americană a încercat, în spiritul pe care îl întrupa și pictura vremii, să se apropie de o reprezentare a lucrurilor din preajmă. După un obicei vechi, cunoscut în țările lor de obîrșie, meșterii cioplitori așezau în imaginea de pe lespede mormîntului și obiectele care semnificau îndeletnicirea celui răposat: corăbii

¹ *Hieroglifele vieții omului* de Francis Quarles; vezi 41 Richard McLanathan, *op. cit.*, p. 17.

și ancore pentru marinari, pluguri sau ciorchini de struguri pentru fermieri, o balanță pentru neguțători, câte o carte și un condei pe groapa cărturarului. Portretele sculptate pe lespezile de mormînt rămîn și ele, de cele mai multe ori, între limitele convenției; ele nu-și puteau propune, dată fiind lipsa de îndemînare a sculptorului, să creeze asemănarea cu modelul. Într-o epocă în care pictorii, de pildă cei din Noul Amsterdam, acordau tot mai multă luare aminte individualizării și începeau să-și pună probleme de sugerare a spațiului și a perspectivei, ciopliții se mulțumeau cu niște efigii generale: înscrise în curbe prelungi, portretele acestea prezintă o uimitoare disproporție a detaliilor. Într-unul dintre aceste portrete, cel de pe mormîntul reverendului Jonathan Pierpont din Walkefield, mort în 1709, sculptorul Nathaniel Lamson a înfățișat un fel de păpușă cu cap mare și buclat, înconjurat de plete ondulate. Capul fără gît, se leagă direct de bustul scund, înveșmîntat într-un fel de tunică ale cărei cute sînt aranjate cu multă grijă. Două mîini mici țin sprijinită de piept, o carte în reprezentarea căreia Lamson dovedea o bună cunoaștere a legilor perspectivei. Întreaga imagine, pîrînd mai curînd desenată decît sculptată, e construită pe temeiul unei foarte riguroase simetrii bilaterale: faldurile hainei, șuvițele de păr perfect paralele, despărțite de o cărare exact în mijlocul creștetului, urmează toate acest principiu inflexibil, astfel încît sculptorul are grijă să așeze în dreapta imaginii, de pildă, tot atîtea fire de păr cîte așezase și în stînga.

Portretele sculptate se depărtează, astfel, în chip hotărît, de viziunea pe care autorii imaginilor simbolice o voiau macabră. Ele sînt învăluite într-un fel de calm naiv, foarte diferit de amara meditație melancolică a poeziilor puritani din epocă. E un fel de înțelepciune liniștitoare în fața morții; nu se regăsește aici nici sentimentul unui Thomas Smith, pictorul care în *Autoportretul* pictat tot cam pe atunci, intro-

ducea cîteva versuri respingînd, în tradiție puritană, „lumea relilor, a jucăriilor, a dorințelor și a luptelor“, celebrînd întîlnirea cu puterea transcendentă.

Vor trece, însă, mai multe decenii pînă cînd sculptura coloniilor va dobîndi o expresie personală, fără ca viziunea ei să mai fie îndatorată gravurii sau picturii. Între timp „zugravii“ își lărgeau domeniul experienței lor artistice, limitat pînă atunci aproape exclusiv la portrete. Pe valea Hudsonului, olandezii pictau peisaje încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, și în 1644 o carte cuprinzînd „privești din Noul Amsterdam, făcute în acuarele“¹ era trimisă, peste Atlantic, în țară.

Însăși atmosfera culturală devenea, treptat, mai prielnică progresului artistic. De-a lungul întregului secol al XVII-lea, se menționează un singur îndreptar de artă, *Desenul, cea mai veche și excelentă artă a zugrăvirii*,² adus din Londra printre nenumăratele cărți despre împletituri și dantele. În secolul următor, zeci de asemenea manuale de „zugrăvire“ vin din Anglia, Franța, Olanda, Suedia. Multe dintre ele se vindeau în prăvăliile așezării suedeze din orașul care se va numi, ceva mai tîrziu, Philadelphia și care ajunsese unul dintre cele mai active centre ale culturii americane. Casa ghildelor și bisericile de aici erau pictate cu scene de gen și cu peisaje pe care clădirile din Noua Anglie nu le cunoșteau. În 1765, cel dintîi colecționar de artă din America, pictorul Du Simitiere, e semnalat tot la Philadelphia.³

În a doua jumătate a secolului, ziarele din New York și din Philadelphia publicau relativ frecvent anunțuri ale pictorilor sau ale negustorilor de tablouri care dădeau de știre, unii că pot „zugrăvi chipuri foarte asemănătoare cu

¹ Vezi Carl W. Drepperd, *op. cit.* p. 15

² Cartea fusese scrisă, în 1612, de Henry Peachem. Vezi E. S. Balch, *Art in America before the Revolution*, New York, 1908, p. 73

³ Vezi Aline B. Saarinen, *op. cit.* p. 34 și urm.

acelea ale domnilor, doamnelor și copiilor lor“, ceilalți că „au primit un nou transport de picturi, gata înrămate“¹. E adevărat că tablourile erau cuprinse la sfârșitul unei lungi liste de „articole la fel de ieftine ca de obicei în această prăvălie“, precum „vinuri dulci și amărui, băuturi spirtoase de Jamaica, rom de Antigna... oțet, untdelemn, stafide, curmale... ciocolată, cafea, căpățini de zahăr... orez, piper de Cayenne, muștar de New York, săpun, pipe, ardei iuți... piersici, prune de Olanda, abia aduse din port, brinză de Cheshire, hirtie, cerneală, ceară, ace de tricotat, lână scoțiană, ace cu gămălie, douăsprezece lăzi goale de sticle de vin“². Și, la sfârșitul acestei înșiruii, picturile, „vândute, ca întotdeauna, la prețuri rezonabile“...

Primele galerii new-yorkeze de artă au fost, astfel, ceea ce se va numi mai târziu „drug-store“-urile, prăvălii în care se găseau de toate, de la oțet la pînă tablouri. Pictura nu părăsise încă domeniul utilului. Oricum, se vădea un progres față de părerile despre artă ale epocii anterioare cînd, în numele poruncilor din *Decalog*, pastorii puritani interziceau „înfățișarea oricărui lucru de pe pămînt, sau din cer“, socotind-o „idolatrie“, și, deci, „faptă diavolească“³.

Generațiile recente de emigranți aduseseră cu ele un spirit mai liberal decît al primilor puritani. Odată cu apariția unor ateliere mari, a orașului cu numeroase întreprinderi meșteșugărești, a fermelor foarte depărtate între ele, și cu decăderea micului tîrg de la începutul erei coloniale, puterea teocrației puritane slăbise mult. În afară de aceasta, ideile iluminismului european pătrundeau prin cărțile aduse de peste Ocean de librarii americani, tot mai numeroși, iar ecoul descoperilor științifice ale lui Newton

¹ Vezi John W. McCoubrey, *American Art, 1700—1960*, Englewood Cliffs, 1965, pp. 8—9.

² Ibid.

³ Predica din 13 ianuarie 1701 a reverendului Samuel Willard. Cf. Larisa Dresser, *XVIIth Century Painting in New England*, Worcester, 1935, p. 149

și al filozofiei lui John Locke, foarte puternic printre tinerii intelectuali și printre muncitorii cei mai instruiți, atacau direct teismul puritanilor, odinioară atotputernic în cultura coloniilor.

Împotriva aristocrației clericale, s-au produs cîteva importante mișcări populare; conducătorul uneia dintre ele, pastorul John Wise din Ipswich, a devenit unul dintre cei mai influenți gînditori politici din Noua Anglie. Fiu al unor emigranți foarte săraci, el condusese în 1688 o răscoală a locuitorilor din cartierele proletare ale orașului său, protestînd împotriva regimului nedrept al impozitelor care-i favoriza pe bogătași. Întemnițat de guvernator, Sir Edmund Andras, unul dintre cei mai înverșunați apărători ai administrației conservatoare, oamenii săraci din Ipswich au strîns, prin colectă publică, suma hotărîtă ca amendă în schimbul eliberării din închisoare, așa cum stipulau legile vremii.

În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, el va publica două pamflete, *Cearta dintre biserici*, dată în vileag și *Combaterea conducerii bisericesti a Noii Anglii*, ambele reluînd ideile „contractului social“, evident potrivnice doctrinei puritane a „guvernului ales de Dumnezeu“. Raționalismul iluminist pătrunsese în universitățile create de curînd, astfel încît Harvardul era numit în mod curent de reprezentanții sectelor pietiste „cuibul ateismului“. Literatura, desprinzîndu-se rareori de tradiția clasicistă a veacului anterior, a creat — totuși — cîteva opere semnificative pentru atmosfera culturală, mult mai receptivă la priverile pămîntesti. Poezia, datoare încă, în multe cazuri, modelului britanic al lui Dryden și al lui Pope, începe să recepteze și înrîmurile liricii de natură a lui Young și, cîteodată, ale viziunii dramatice în care elementele se mișcă, amenințătoare, ca în poemele falsului Ossian. Chiar și unii reprezentanți ai spiritului conservator, ca predicatorul

45 Mather Byles, proslăvesc înflorirea artelor pe

pământul care „vremuri îndelungate a rămas un pustiu, înconjurat de păduri sălbatice“. America începe să asculte „cîntecul de liră al celor nouă muze“, iar „penelul descoperă frumusețile de văpaie“ ale „priveștiștii scăldate de lumini noi și locuite de creaturi frumoase“. Lungul poem al lui Byles este, de fapt, o laudă a picturii, și, mai ales, a operei lui John Smibert, artist din Boston. Fără însușiri poetice deosebite, versurile reprezintă un moment important în evoluția ideilor despre artă, într-un ținut în care indiferența — dacă nu chiar adversitatea — își găsisese pînă atunci, destul de adesea, temeiuri teoretice inflexibile.¹

Documentele semnaleză, la începutul secolului al XVIII-lea, mai multe ateliere ale artiștilor europeni stabiliți în orașele americane. Anunțurile publicate de ei în ziarele din Charleston Philadelphia, Annapolis mărturisesc nădejdea „de a afla deci un onorat public pe care să-l intereseze înfăptuirile artei celei fără de moarte“². În sudul agrar, artiștii găseau mult mai rar mijloacele de subzistență pe care le ofereau concentrările urbane din nord. Chiar și acolo, activitatea pictorilor și a sculptorilor nu se constituise în mod unitar și nu reflectă concepțiile vreunei școli (cu excepția, desigur, a unor direcții artistice europene); de foarte multe ori, ea se manifestă încă sub chipul unei arte ambulante. Îndeletnicirea de pictor sau de sculptor nu era mai niciodată suficientă pentru a asigura existența cuiva. S-a spus că vreme de multe decenii, artiștii apăreau și dispăreau din orașele americane fără să determine formarea unei școli naționale.

Și, totuși, se poate vorbi despre constituirea unei „viziuni americane“ tot mai precis definită pe măsura trecerii secolului al XVIII-lea. Ten-

¹ Vezi Mather Byles, *To Mr. Smibert on the Sight of His Pictures*, în H. W. Foote, *John Smibert*, Cambridge, 1950, pp. 54—55. Poemul a apărut într-un ziar londonez, la 14 aprilie 1730.

² Cf. John W. Mc. Coubrey, *op. cit.* p. 12

dințele manieriste, reflectîndu-le pe cele din arta engleză a primei jumătăți a veacului, sînt temperate de insistența cu care clientela localnică le cerea pictorilor o reprezentare realistă. Ceea ce face ca și operele care dezvăluie o mai precisă cunoaștere a tehnicii specifice a picturii să se îndrepte spre respectarea detaliului și spre sublinierea conturului, astfel încît această perioadă a fost numită „o etapă a unei evoluții lente, mai curînd decît o întrerupere a tradiției picturii naive și înlocuirea ei cu o pictură de atelier, profesionistă“¹. Nu se poate contesta că stilul „meșterului familiei Freake“ și al altor artiști, mai ales al celor de pe valea Hudsonului, era acum imitat în multe centre provinciale ale Americii. „Dacă arta vremurilor trecute s-a despărțit de influența europeană, aceasta s-a petrecut datorită modeștilor meșteri din secolul al XVIII-lea, care, cu puțina lor știință despre legile picturii, tălmăceau lucrurile văzute de ei într-un limbaj simplu, fără ornamente, făcînd să răsunе în el sunetele unei lumi noi, deosebită de aceea cunoscută de contemporanii lor de pe celălalt țărm al Atlanticului“².

Principala sursă a influenței engleze asupra picturii americane a fost arta mezzotintei, mai ales așa cum era practică de Godfrey Kneller, un gravor german stabilit la Londra și care se bucura de foarte multă trecere în cercurile artistice britanice. S-a observat că, în unele cazuri, portretele coloniștilor americani erau, de fapt, interpretări literale ale operelor lui Kneller; cîteodată, portretul vreunui negustor din New Jersey, de pildă, era așezat pe un trup îmbrăcat în veșminte aristocratice copiate, de fapt, după o gravură realizată, numai cu puțini ani mai devreme, de portretistul englez.³

¹ Matthew Baigell, *op. cit.* p. 24

² Adolph Gottlieb, *The Artist and the Public*, în „Art in America“, dec. 1954, p. 268

³ Vezi Waldron Phoenix Belknap, Jr., *American Colonial Painting: Materials for a History*, Cambridge, 1959, p. 273

Se înțelege de la sine că, transformată în pictură, mezzotinta era structural modificată: trecerile tonale înlocuiau efectele de lumină, iar punctele de contrast puternic erau transformate în ample suprafețe luminoase. Sugerarea învelișului de aer era foarte mult redusă, iar tehnicii rezumative a gravurii îi lua locul acel profund respect al detaliului, atât de caracteristic artei americane. Modelarea formelor era simplificată, astfel încît numai arareori lumina intervenea în valoarea volumelor, de cele mai multe ori tratate în curbe prelungi, despărțite tăios de fundalul tabloului. Efortul de a traduce imaginea gravată în alb și negru într-una colorată nu se concretiza prea des într-un regim coloristic apt să dea unitate formelor de pe pînză; culorile se alăturau fără să creeze relații logice între ele. Drept urmare, deși așezate cu multă grijă la locul lor, amănuntele fizionomice nu par decît rareori a fi legate într-o unitate firească, într-un spațiu coerent.

„Cum trebuie să privim aceste picturi?“, se întreba cu dreptate un istoric al artei americane. „Dacă le socotim opere ale picturii europene, ele sînt ceea ce sînt: copii evidente. Dacă le interpretăm ca picturi făcute în America, ele devin o parte ale unui grup larg, avînd unele trăsături comune. Ca opere ale artei americane, ele ne dezvăluie mai mult sursele preluate de artiști decît aspectele vieții Americii din acea vreme. Dacă se poate trage o concluzie din aceste opere, ea ne îngăduie să înțelegem că, deși mulți pictori americani scontau peisajul propriei lor țări, ei nu contestau izvoarele artei și culturii lor. Ei se considerau ca americani, dar, în același timp și europeni stabiliți în America“¹.

Încheierea mi se pare cu totul discutabilă; ea nu răspunde, de altfel, nici constatărilor anterioare ale aceluiași comentator. E adevărat că, mai mult decît alte domenii ale culturii americane, artele plastice au receptat direct influențele

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 25

europene. Dar, deși mai puțin evident decît în alte cazuri, în care înrîuriri asemănătoare se întîlneau cu tradiții artistice îndelung constituite, pictura și sculptura de dincolo de Atlantic nu a fost pur și simplu „importată“ în America, fără a fi fost modificată de ideile și de gustul predominante în colonii. Timidă încă, pentru că nu fusese încurajată nici de atotputernicii locurilor, arta coloniilor mărturisea, totuși, o înțelegere nuanțat diferită de aceea din țara de origine. Una dintre cele mai convingătoare dovezi o constituie felul în care viziunea unor pictori sosiți din Europa s-a transformat treptat în climatul artistic al teritoriilor americane.

În jurul lui 1712 se stabilese la Philadelphia un suedez, Gustavus Hesselius, pictor care va deveni o personalitate respectată în coloniile de la sud de Noua Anglie. Unii îl declară „cel mai original artist care a lucrat în prima jumătate a secolului în Pennsylvania, Delaware, Virginia și Maryland“¹. Originalitatea lui Hesselius stătea tocmai în transformarea viziunii dobîndite în atelierile europene într-una foarte asemănătoare (cu siguranță, exprimată cu mijloace mai precise) cu aceea a altor artiști europeni care trecuseră Oceanul. Tehnica academistă a lăsat locul unei picturi a formelor mai precis definite, a umbrelor și luminilor ferm separate. Evoluția spre o artă realistă este, fără îndoială, efectul însușirii (poate sub presiunea pretențiilor clientelei, poate sub aceea a exemplului unor alți artiști) unei direcții specifice a picturii americane din acea vreme. Oricare ar fi cauzele acestei evoluții, ea a fost remarcată de intelectualii din Philadelphia, unii dintre ei renunțînd la „priceperea cu care domnul Hesselius face ca portretele sale să se asemeze atît de bine, pînă în cele mai mici amănunte, cu chipul celor pic-

¹ Alan Burroughs, *Limners and Likenesses: Three Centuries of American Painting*, Cambridge, 1936, p. 246

tați de el¹. Că artiștii americani se supuneau unei opinii foarte clar formate, o dovedesc rîndurile unei scrisori trimise, peste cîteva decenii, de un alt pictor John Singleton Copley, gravorului londonez care-i copia cîteva portrete: „De bună seamă, mă încred în grija cu care vei păstra asemănarea, aceasta fiind partea cea mai însemnată a prețurii unui portret de către cunosătorii de artă din Noua Anglie”².

În decurs de două decenii, tehnica lui Hesselius se va schimba de la aceea a unui baroc îndeajuns de convențional, în care accentul cădea pe efectul transparențelor veșmîntului, iar poza personajului era de o grație afectată, la un realism sobru al detaliilor, la o atitudine firească a modelului. Temele picturii lui Hesselius sînt foarte variate: compoziții mitologice (printre ele *Bacchus și Ariadna*, din 1720, probabil cea dintîi operă de acest gen realizată în colonii), ample tablouri cu subiect religios (*Cîna cea de taină*, pictată pentru o biserică din Maryland, pare la fel să fie prima lucrare compozițională consacrată unei asemenea teme); el este citat de istoriile de artă ca „autor al celor mai vechi portrete de indieni (cîteva picturi înfățișîndu-i pe membrii tribului Delaware, n.n.), lucrate cu seriozitate și cu simț realist, despovărate de orice fantezii exotice”³.

Cîmpul larg al preocupărilor artistice ale lui Hesselius a relevat într-un anunț publicat de un ziar din Philadelphia, semnalînd „picturile făcute cu cea mai desăvîrșită artă de Gustavus Hesselius din Stockholm și de John Winter din Londra: embleme și blazoane pictate pe trăsuri, pe mobile etc., și orice soi de ornamente; peisaje, firme, zugrăveli de corăbii și de case, poleiri de tot

¹ Cf. Frederick B. Tooles, *A Contemporary Comment on Gustavus Hesselius*, in „The Art Quarterly”, XVII (oct.-dec. 1953), p. 273.

² Cf. Jules David Prown, *John Singleton Copley*, Cambridge, 1966, I, p. 45.

³ Oliver W. Larkin, *Art and Life in America*, New York, 1960, p. 138.

felul, scrieri în aur și în culori, picturi vechi curățate și reparate etc.”¹. El este și unul dintre cei mai reputeți meșteri de clavecine și de orgi pe care „le împodobeau cu picturi dintre cele mai izbutite făcute de propria-i mînă”².

Hesselius devenea personalitatea cea mai respectată a picturii americane (sau, cel puțin, a aceleia din coloniile din regiunea de mijloc a țărmlui Atlanticului) exact în aceiași ani în care compatriotul său, Michael Dahl, era proclamat „cel mai de seamă artist din Londra”. Dar, în vreme ce Dahl era preocupat de problemele unei arte manieriste, agreate de aristocrația britanică, Hesselius era evident înclinat spre soluții mai simple, destinate reprezentării realiste a vizualului. Există, fără îndoială, în picturile sale (cîteodată nu numai în cele de început) unele exemple de interpretări convenționale: sînt portrete în care gustul modelului nu îngăduia îndeplătirea de tradiția curteană engleză, înțeleasă de artistul suedez ca un șir de concesii făcute unei maniere convențional-dulcege. Dar, cînd se înfățișa pe sine însuși, liber de pretențiile și de prejudecățile clientelei, suavitatea lăsa locul unei reprezentări viguroase, unei modelări atente a feței și a mîinii, astfel încît caracterul celui portretizat să fie mai puternic reliefat.

Însușirile acestei viziuni sînt și mai desluite în cele două portrete³ ale șefilor indieni din triburile Delaware. Departe de imaginile exuberant colorate pe care exploratorii le aduseseră din America în cei 150 de ani dinainte, picturile lui Hesselius sînt documente de o autentică umanitate. Figurile imobile, asemenea unor măști tragice, sînt (mai ales aceea a bătrînului Lapowinsa) de

¹ Cf. James Thomas Flexner, *First Flowers of Our Wilderness*, p. 102.

² Cf. Oliver W. Larkin, *op. cit.* p. 139.

³ Semnificativă e împrejurarea că istoriile contemporane de artă, și nu numai documentele vremii, numesc portretele cu termenul „likenesses”, asemănări. Ceea ce dezvăluie care este considerată a fi principala calitate a acestor opere.

o mare noblete spirituală. Artistul este, așa cum s-a subliniat¹, impresionat de prezența unor oameni, de suferințele lor; picturile lui emoționează nu din pricina amănuntelor de o netăgăduită măreție (ornamentele traistelor atârșate la gît, semnele cu care sînt zugrăviți obraji, toate contribuind la realizarea unor efecte stranii), ci pentru că Hesselius a deslușit o dramă adevărată, aceea a amurgului unui popor izgonit de pe pămînturile lui².

John, fiul lui Gustavus Hesselius, a moștenit atelierul tatălui său, dar nu i-a continuat tradiția întorcîndu-se spre o artă a grației decorative, a convenției aristocratice care acordă atîta importanță eleganței vestimentare, frumuseții surizătoare a modelelor. Ceea ce demonstrează că abordarea unei viziuni realiste (așa cum era aceea din anii de maturitate ai lui Gustavus) nu s-a produs într-o evoluție lină și că ezitățile, întoarcerile spre modalități anterioare nu reprezintă cîtuși de puțin cazuri excepționale.

Succesul lui Charles Bridges, pictor al aristocrației din Virginia, într-o epocă în care Hesselius picta la Philadelphia, e o altă dovadă. Într-o scrisoare a unui înalt funcționar britanic din partea locului, Bridges e descris ca „un bărbat de familie bună... care, fie din pricina vitregiilor soartei, fie pentru că el însuși a fost nepăsător, e silit acum să-și câștige pîinea... într-o țară străină și cu o îndeletnicire nu pe măsura obîrșiei sale”. Deși nu avea „mîna măiastră a lui Lely sau a lui Kneller (criteriul comparației cu artiștii aristocrației londoneze spune destul despre caracterul picturii sale, n.n.), el merită a fi numit pictorul de frunte al Virginiei”³. Bridges s-a prezentat cu o scrisoare de recomandare către guvernatorul William Gooch;

¹ Vezi James Thomas Flexner, *First Flowers...*, p. 100

² Portretele au fost pictate în timpul tratativelor dintre populațiile indiene și coloniști, în urma cărora, amenințați și înșelați, indienii și-au cedat întregul lor teritoriu.

³ Cf. Edgar P. Richardson, *Painting in America*, New York, 1956, p. 112

acesta l-a invitat la cină, i-a împrumutat trăsura, dar nu s-a putut împiedica să observe, în jurnalul său, că „o asemenea atenție arătată de un guvernator unui pictor este, orice s-ar spune, un lucru din cale-afară de ciudat și de nepotrivit”¹.

Pentru cîtăva vreme, Bridges a reinstaurat, în Virginia și în alte colonii din Sud, primatul unei arte manieriste pe care influența unui Hesselius sau a unui Smibert păreau a o fi clătinat. Tehnica portretului Wilhelminei Byrd, soția protectorului său, i-a impresionat pe unii artiști din Virginia și din Georgia într-atît, încît multe opere portretistice lucrate aici în deceniile următoare „mărturisesc adeziunea la aceeași estetică a formelor delicate, a idealizării atmosferei învăluite într-o lumină blîndă. Portretul este al unei reprezentante al acelei nobilimi provinciale care păstrează nostalgia luxului din Anglia îndepărtată; și detaliile fundalului în care e înfățișat un tipic parc englezesc, accesoriiile răspîndite cochet în jurul modelului o dovedesc cu prisosință.

Confruntarea dintre cele două tendințe artistice, una tradițională, provenind, cu foarte puține transformări, din arta mondenă britanică, a doua dezvoltînd caracterele realismului din recente opere ale picturii localnice, va continua multă vreme în coloniile americane și nu se va încheia nici după războiul de independență de la 1776, cînd relațiile cu Europa vor căpăta, hotărît, un alt caracter decît acela, inițial, de subordonare. Concomitent cu activitatea lui Bridges și a multora dintre discipolii săi, se semnalează importante succese materiale dobîndite de Jeremiah Theus, elvețian stabilit într-o altă colonie sudică, anume în Carolina de Sud. Supunîndu-se, de foarte multe ori, cerințelor gustului celor bogați din aceste părți (aceiași clienți care asiguraseră gloria lui Bridges), Theus este, în egală măsură, datornic unei

¹ Cf. James Thomas Flexner, *First Flowers...*, p. 105

arte ce puna accent pe reliefarea caracterului. Impresia de eleganță a costumelor se însoțește adesea cu o reprezentare energică a fizionomiilor. Modelele sale, cu aspect de harnice gospodine, pieptănate sobru, cu privire hotărâtă, sînt departe de personajele picturilor lui Bridges, coborîte — parcă — din pastorelele barocului englez, cu poza lor visătoare și inocentă. Pe trupurile voinice ale doamnelor din Carolina, așa cum le înfățișa Theus, rochiile de mătase, bogat brodate, au o eleganță zadarnică și rămîn simple pretexte pentru efecte de culoare, pierzîndu-și semnificația de însemn al unei condiții sociale, așa cum le-ar fi dorit clienta. Portretele sale par, de aceea, mai curînd studii de atelier cu modele îmbrăcate cam la întîmplare; vina nu este, cu siguranță, a artistului, ci — în primul rînd — a modelului.

Prosperii plantatori din sud vor cultiva multă vreme această artă imitată după cea europeană; cultura de dincoace de ocean va reprezenta, pentru ei, o treaptă incontestabil mai înaltă. Se menționează, printre altele, exemplul lui George Washington însuși, care, vrînd să-și împodobească locuința, comanda la Londra „un peisaj frumos, care să aibă dimensiunile de un yard pe 21 1/2 inches”¹. (I se trimitea o copie după Claude Lorrain.)

Documentele de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea amintesc destul de frecvent că printre meșteșugarii din Virginia, Carolina, Maryland și din Noua Anglie se aflau și unii negri. Ei nu erau numai printre cei mai destoinici dulgheri și zidari care au construit elegantele castele de modă franceză de pe plantațiile din sud; dar și printre foarte prețuiții artizani ai unor îndeletniciri delicate: ebenistică, tapiserie, sticlărie. Contribuția lor la dezvoltarea „artelor domestice”, așa cum sînt numite cîteodată de istoricii culturii americane, e încă insuficient studiată. E drept că multe dificultăți stau în calea unui

studiu aprofundat; numele celor care lucrau asemenea opere nu sînt decît foarte rareori menționate. Și, fără îndoială, încă și mai rar acelea ale sclavilor negri. Meșterii negri, obligați să se supună întru totul gustului stăpînilor lor, nu puteau să aducă ecouri semnificative din creația folclorică a pămîntului de unde fuseseră aduși, astfel încît operele realizate de ei nu pot fi deosebite de ale celorlalți.

Sînt încă și mai rare cazurile în care negrii sînt menționați ca pictori. Într-o lume în care guvernatorul Grooch socotea că a făcut „un lucru din cale-afară de ciudat și de nepotrivit” invitînd la cină un pictor, deși acesta era, neîndoios, „de familie bună”, nu ni-i putem imagina pe bogătașii din colonii acordînd vreo luare aminte unui artist negru. Abia în ajunul războiului de independență, se pomenește un anunț publicat într-un ziar din Boston vorbind despre un „bărbat negru al cărui extraordinar geniu a fost îndrumat de cei mai de seamă maeștri din Londra; el face portrete la prețuri foarte reduse”¹. Abia cîteva decenii mai tîrziu, pictura unor artiști de culoare, precum Joshua Johnston din Baltimore sau Robert S. Duncanson din Cincinnati, vor depăși condiția acestui anonim în care fuseseră ținuți înaintașii lor.

De altminteri, coloniile din Sud nu constituiau încă un mediu prielnic progresului artelor plastice și adoptării unei atitudini mai prietenoase față de pictori. Opreliștile erau de alt ordin decît fuseseră în Noua Anglie, unde puritanismul era intransigent, neacceptînd abateri de la poruncile decalogului (și, deci, nici „chipul vreunui lucru de pe pămînt sau din cer”). În Sud, prăpastia socială dintre clase era mai adîncă decît în celelalte colonii. Orașe mici, plantații cu muncă prost plătită, rare posibilități de a face negoț într-o regiune în care comerțul era monopolizat de aristocrații proprietari de sclavi.

¹ Vezi James Thomas Flexner, *First Flowers...*, p. 108 54

¹ În „Boston News-Letter” din 7 ianuarie 1773; cf. 55 Flexner, *First Flowers...* p. 294

Majoritatea emigranților europeni veniți în secolul al XVIII-lea, în nădejdea de a descoperi aici pământul făgăduinței, trăiau în colibe înghebate în grabă, în regiunile cele mai vitrege, printre stîncile Munților Albastri sau ale Appalachilor. Unii „nu se gîndeau decît cum ar putea strînge bani de întoarcere acasă, iar dintre ceilalți se vor recruta pionierii pămînturilor din Vestul Mijlociu, a căror anevoioasă cucerire va porni foarte curînd”¹. Arta nu va înflori în aceste comunități bînuite de o teribilă sărăcie; sînt dovezi că, așa cum e de așteptat, acești emigranți provenind îndeobște din paturile rurale ale Europei, au adus cu ei un artizanat cu motive decorative foarte variate. Dar cum puțini dintre ei s-au stabilit în aceste locuri sterpe și neprietoare, nu s-a putut întemeia o tradiție, iar circulația influențelor a fost cu totul sporadică.

Proprietarii de plantații, căutînd să imite manierele aristocrației engleze, construiau case impunătoare, plantau largi parcuri; mulți dintre ei au studiat arhitectura la Londra și e sigur că unii pictau, în orele de destindere. Dar nici unul nu s-a încumetat să practice această îndetnicire mai mult decît le îngăduia timpul liber; în Sud, condiția artistului era îndeajuns de limpede. Împrejurarea că artiștii sosiți din Europa, chiar și unii care, asemenea lui Charles Bridges, au realizat aici însemnate cîștiguri, au părăsit coloniile sudice după numai cîțiva ani e o probă grăitoare a stingheritorului dispreț, ascuns cu mai multă sau mai puțină îndemînare, cu care fuseseră întîmpinați.

Pînă la revoluția din 1776, centrul vieții artistice coloniale va rămîne New Yorkul. Mai întîi de toate, pentru că pictorii europeni erau primiți, aici, de negustorii și de meșteșugarii înstăriți, cu mai multă prietenie, ca unii dintre ai lor. În jurul lui 1770 artiștii din New York publicau anunțuri, căutînd să explice publicului meritele

¹ Dixon Weeter, *The Saga of American Society: A Record of Social Aspirations, 1607—1937*, New York, 1937, p. 204

picturii istorice. „Acelor domni și doamne care au cugetat prea puțin la acest lucru sau, poate, au privit pictura numai ca pe o podoabă netrebucioasă, le voi răspunde doar că pictura istorică, pe lîngă faptul că e cît se poate de ornamentală, are multe foloase însemnate. Ea înfățișează privirii noastre unele dintre cele mai interesante întîmplări povestite de istoria veche sau modernă, ne dă despre lucruri idei mai vii și mai desăvîrșite decît este în stare s-o facă orice carte de istorie și adesea ne aduc în minte un șir lung de întîmplări care sînt legate de întîmplările înfățișate... *Oamenii cei mai de seamă ai țării lor și ai întregii omeniri pot sta ca pilde dinaintea noastră și să ne învețe lecția lor tăcută; și orice prieten sau oaspete de dreaptă judecată ne va putea fi părtaș la cîștigurile dobîndite de mintea și de sufletul nostru, făcîndu-le să-și sporească valoarea* (s.n.)”¹. Rosturile educative erau cele puse, în primul rînd, în lumină, ceea ce — cum de la sine se înțelege — reprezenta doar un răspuns la îndemnurile patriotice exprimate, în anii aceia, de literatură și de pamfletele politice care se slujeau, nu o dată, de exemplele de vitejie, de sacrificiu oferite de trecut.

Genul dominant rămîne, totuși, portretul. Îndemnurile de felul celui adresat cititorilor lui „The New York Journal” nu puteau, deocamdată, să aibă răsunset prea lung. Mai întîi de toate, cu excepția — poate — a lui Hesselius (ale cărui tablouri de mari dimensiuni nu sînt însă, nici ele, foarte convingătoare), nu se cunosc artiști americani care, în acea vreme, să fi stăpînit îndeajuns legile complexe ale compoziției tematice, astfel încît să dea *prin opera lor* un exemplu a ceea ce ar fi putut să fie „foloasele însemnate”, „ideile vii și desăvîrșite” ale picturii istorice. Publicul însuși înțelegea încă opera de artă ca pe o poboadă sau ca pe un semn al bogăției și al puterii celui reprezentat. E, de

¹ Din anunțul publicat de pictorul John Durand în „The New York Journal” din 7 aprilie 1768; în John W. McCoubrey, *op. cit.*, p.9

asemenea, cu puțință ca nici tradiția literară, care nu era deocamdată ilustrată de nici o operă narativă de întindere mai mare și de o valoare vrednică a fi reținută, să nu fi sprijinit nici ea pictura epică într-o cultură unde slova tipărită era factorul cel mai influent.

Dintre portrețiștii a căror creație a înrîurit mai statornic arta din colțul de nord al coastei americane a Atlanticului, o mențiune deosebită se cuvine grupului numit „pictorii *patronilor*”¹. Așezați în orașele și în satele de pe valea Hudsonului, cei șase sau șapte artiști care alcătuiesc grupul pictau cu o anume dezinvoltură și, deși atribuirea operelor e încă imprecisă, unele individualități pot fi, totuși, deslușite. Unul dintre artiști învâluie figurile modelelor într-o poetică visare, altul le atribuie o desăvârșită candoare, cel de al treilea caută să descopere energia și hotărîrea. Unitatea viziunii lor e dată de modul în care e interpretată arta europeană, cunoscută, mai ales prin intermediul mazzotintei; lipsindu-le îndemînarea și știința de a transpune gravura în pictură, ei au dezvoltat, în schimb, o artă a suprafețelor plate, în care iluzia celei de-a treia dimensiuni se întemeiază pe o succesiune a planurilor, accentuată, și aici, de prezența unei ferestre care lasă privirea să alunece peste un peisaj aranjat, și el, într-o perspectivă foarte strictă.

În jurul lui 1730, mai mulți intelectuali luminați din New York au lansat proiectul de a înființa în insulele Bermude un colegiu rezervat educației indienilor americani. Printre europenii veniți în America, atrași de o asemenea idee, se afla și pictorul John Smibert, căruia i se rezervează catedra de artă și arhitectură la noua școală. Planurile tinerilor cărturari new-yorkezi nu aveau să se înlăptuiască niciodată; dar Smibert va rămîne în America, unde va deveni personalitatea cea mai respectată a artei din acele locuri din perioada anterioară războiului de la 1776.

¹ *Patroons* e numele dat arendașilor olandezi din New York și din New Jersey.

Născut în Scoția, el studiasse la Londra cu John Thornhill, unul dintre reprezentanții barocului englez tîrziu; o călătorie de studii în Italia l-a apropiat de maeștrii florentini ai sfîrșitului de veac al XVII-lea, mai ales de Carlo Dolce și de Lorenzo Lippi. Întors în Anglia, el a ajuns repede unul dintre pictorii cei mai renumiți ai Londrei; invitația de a se alătura grupului de cărturari care aveau de gînd să organizeze școala din Bermude e o dovadă. În bagajele cu care a ajuns în America, Smibert aducea mai multe gravuri, copii ale unor busturi antice și ale unor picturi celebre (de pildă, portretul cardinalului Bentivoglio semnat de Van Dyck, operă care — pusă la vedere în atelierul artistului, frecventat de tinerii pictori — le va deschide, multora dintre ei, accesul la colorismul flamand²). „Pentru mulți artiști new-yorkezi, atelierul lui Smibert a însemnat prima etapă a cunoașterii artei europene, înainte ca ei să fi trecut Atlanticul și să fi descoperit modelele lui Smibert însuși”².

Un tablou reprezentîndu-i pe cei în tovărășia cărora urma să plece din America și să întemeieze colegiul din Bermude va rămîne, vreme îndelungată, exemplul portretului de grup, urmat de artiștii generației mai tinere. Smibert crea un centru coloristic foarte puternic, așezînd pe masa din mijlocul compoziției un covor turcesc de un roșu fierbinte, a cărui culoare e continuată de purpuriul veșmintelor unui personaj din stînga tabloului. Rime de culoare mai stinsă vin din fundalul compoziției, din peisajul de toamnă luminat de un amurg calm.

Smibert cunoștea, incontestabil, mai bine decît oricare dintre contemporanii săi din America, legile elementare ale compoziției; tabloul e construit pe un sistem clar (poate prea clar) al diagonalelor. Capetele personajelor, brațele — uneori descriind gesturi largi, al căror rost nu

¹ Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 32

² Henry Wilder Foote, *John Smibert, Painter*, Cambridge, 1950, p. 39

este doar acela de a spori impresia de eleganță—se înscriu în geometrii simple.

Dar nu mult după sosirea sa în America, Smibert va aborda tot mai decis un stil evident pe placul noii clientele. Contururile mai aspru stilizate devin un fel de umbre aplicate pe suprafața picturii. Dar, în același timp, tendinței de idealizare din portretele de la începutul carierei, îi ia locul o aspirație realistă de reprezentare a figurilor acestor oameni sobri și energici. Transformarea viziunii lui Smibert a fost pusă de unii pe seama „despărțirii de modelele europene”¹, alții interpretând-o ca pe „o adaptare la ceea ce, din perioada respectivă, se poate numi *manieră americană*”.²

S-a dovedit că unele portrete pictate de Smibert în jurul lui 1730 erau, de fapt, reinterpretări ale unor mezzotinte copiate după picturi ale unor artiști britanici sau danezi³. Dar dintre toți pictorii care foloseau acest procedeu, frecvent în America vremii aceleia, Smibert era, fără îndoială, cel care înțelegea cel mai bine cum trebuie transcrise umbrele și luminile și cum se pot rezuma, într-un desen simplu, hașurile gravurii.

În 1745, pentru a-i cinsti pe ofițerii armatei engleze victorioase în lupta de la Louisbourg, în care armata franceză a fost înfrântă, s-a hotărât să li se picteze portretele „spre a-i face nemuritori și a sluji drept pildă generațiilor care vor veni”⁴. Cel căruia i s-a încredințat această importantă comandă a fost Smibert; dar — poate pentru că modelele nu îl inspirau în chip deosebit, sau pentru că nu era familiarizat cu tehnica portretelor individuale înfățișate „în picioare sau pînă la genunchi”⁵, așa cum stipula contractul — aceste lucrări sînt departe de a avea

¹ Alexander Eliot, *Three Hundred Years of American Painting*, New York, 1957, p. 31

² Alan Bourroughs, *Notes on Smibert's Development* în „Art in America”, April, 1942, p. 113

³ Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Cf. Henry Wilder Foote, *op. cit.*, p. 61

⁵ *Ibid*

însemnătatea unor adevărate opere de maturitate. Ele par, mai curînd, pictate, în serie, trupuri îmbrăcate în uniforme strălucitoare, gesturi artificiale; numai fețele mărturisesc efortul de individualizare, din păcate nesuținut de o tehnică adecvată, capabilă să sugereze personalitatea acestor oameni. Efectele de umbră și lumină sînt aproape brutale, aplatizează formele, contururile se detașează brusc de fundalurile cu stînci și corăbii, nu sînt modelate cu acea căldură pe care o cuprindeau portretele *Grupului din Bermude*, pictate cu mai bine de un deceniu și jumătate în urmă.

Se poate presupune că aceste stîngăcii ale maestrului (care, din 1741, suferea și de o gravă boală a ochilor) au înlesnit drumul spre succes al unuia dintre cei mai apropiați discipoli ai săi, Robert Feke. Primul artist de seamă născut pe pămînt american, Feke a avut o existență încă puțin deslușită chiar și de cei mai minuțioși biografi ai săi¹. Pare-se că, în 1729, cînd a apărut în atelierul lui Smibert, avea vreo 23 de ani, fusese marinăr și, probabil, și-a continuat călătoriile pe mare multă vreme și după aceea. Un *Autoportret*, înfățișîndu-l pe artist în jurul vîrstei de 25 de ani, pare o copie după Smibert, așa cum pictorul mai vîrstnic se prezenta pe sine în *Grupul din Bermude*; ceea ce i-a îndemnat pe unii să creadă că el ar data din 1729, anul în care Feke a intrat în atelierul din Newport al pictorului abia sosit din Anglia și cînd ar fi putut să vadă compoziția.²

Ceea ce se știe mai precis e că, după o întrerupere de mai bine de zece ani a tuturor referirilor la activitatea lui (poate, au presupus unii, s-a întors pe corabia lui, sau, așa cum cred alți comentatori, a studiat, măcar o vreme cu vreun pictor londonez), a apărut, în 1741, la Boston,

¹ Vezi, de pildă, Henry Wilder Foote, *Robert Feken Colonial Portrait Painter*, Cambridge, 1930

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 36. Pentru o discuție mai detaliată a datării picturii lui Feke, vezi Flexner, *First Flowers...* pp. 303—304

unde îndată după aceea a devenit artistul preferat al negustorilor bogați din oraș și al fermierilor bogați din împrejurimi. Urma i se pierde din nou după 1750 când a plecat pesemne, undeva, în Indiile de Vest. Biografia lui Feke e mai greu de urmărit pentru că, spre deosebire de alți pictori ai vremii, el nu publica anunțuri în ziare, și nu-și făcea, astfel, cunoscute disponibilitățile artistice. Așa cum cred unii, Feke își câștigase o clientelă statornică și nu mai avea nevoie de publicitatea atât de utilă, în alte cazuri, biografilor¹.

Semnificația picturii lui Feke este, în primul rând, una de ordin istoric: cel dintâi artist care se depărta de viziunea naivă a „zugravilor” localnici, fără a fi devenit — în același timp — dator vreunei școli europene. Dar lipsa unui contact mai direct cu marile capodopere ale artei contemporane se reflectă păgubitor în tehnica picturii lui Feke. Tranzițiile de la umbră la lumină sînt abrupte, legătura dintre elementele compoziției e stîngace. Personajele au încă o gravitate țepăună, aerul nu le învăluie, atmosfera se reduce la o priveliște de natură (văzută, de cele mai multe ori, printr-o fereastră). Convențională, atitudinea modelelor este foarte asemănătoare cu aceea a personajelor din tablourile „zugravilor”; artistul învățase, însă, bine cum să sugereze materialul, pictînd, cu o anume dezinvoltură, veșminte de catifea, mătase, brocart, dantele. Spre sfîrșitul scurtei sale cariere, Feke deprinsese tehnica suprafețelor ample de culoare, arhitecturate în geometrii marcate precis; portretele pictate în jurul lui 1748—1750 dezvăluie capacitatea de a cuprinde mai nuanțat caracterul modelului. Pornind de la constatarea neîndoielnicelor cîștiguri ale artei lui Feke din ultimii ani ai activității lui, mulți istorici ai

¹ Frank W. Bayley, *Five Colonial Artists of New England: Joseph Badger, Joseph Blackburn, John Singleton Copley, Robert Feke, John Smibert*, Boston, 1929, p. 327.

artei sînt de acord să considere că ele „prevedeau o personalitate artistică în stare să creeze un baroc american”¹.

Paralel cu această direcție care ținea la integrarea artei coloniilor într-un curent internațional, pictura tradițională a „zugravilor”, aflată la hotarul dintre meșteșuguri și creație artistică, își urma drumul, atîngînd uneori (ca în tablourile lui Joseph Badger²) momente de un interes cu totul deosebit. Artiștii aceștia vor constitui o mișcare tinzînd să dea mai puțină importanță artei europene; ea se va continua, prin pictori de prestigiu unui Ralph Earl — în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea — sau al lui John Kensett — la mijlocul secolului al XIX-lea —, pînă la „Pop-Art”-ul contemporan. „În fiecare generație, s-a spus, artiști de felul lui Badger au fost împinși în umbră de maeștri asemenea lui Smibert sau lui Feke care au creat teme majore, în vreme ce primii au format un strat de mijloc, cuprinzînd stilurile celor mai mulți artiști ai epocii. În fiecare generație, un artist poate fi privit ca întruparea spiritului director al acestui strat de mijloc... dînd ascultare gustului clientelei, dar păstrînd un simț artizan evident în opera sa. Acest simț, important pentru istoria picturii americane (în care linia ce-i desparte pe meșteri de artiști nu a fost niciodată definită clar), a devenit din ce în ce mai importantă în anii din urmă, datorită triumfului gustului popular, rezistînd asaltului claselor de sus ale societății”³.

Prima jumătate a veacului al XVIII-lea, fără să fi dat autentice capodopere, este vremea începuturilor unei portretistici care își puneă, netăgăduit, probleme mai temeinice de tehnică și de viziune. Cu toate că nu depășeau aproape niciodată un anume spirit conservator, cu toate că, în cele mai multe cazuri, ei au rămas la

¹ George M. Hill, *Robert Feke's Last Works*, în „Arts' Journal” 17/1969, p. 31.

² A cărui activitate e consemnată între anii 1740—1765.

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, pp. 42—43.

nivelul unor corecți și onești artizani, ei „au contribuit — așa cum s-a subliniat adesea — la ridicarea meșteșugului lor la nivelul unei profesii de concetățeni”¹. În orașe, mai ales în cele din Noua Anglie, unde numărul tot mai mare al picturilor realizate în acești ani stabilea niște standarde de calitate artistică, pretențiile publicului și ale artiștilor înșiși creșteau mereu. Sub acest raport, Bostonul este un exemplu de multe ori citat. Se vorbește chiar de un fel de instituție a mecenaților care ar fi acționat aici, asigurând condițiile dezvoltării unui artist de talia lui Copley, sau — acumulând elemente ale înțelegerii artei — va începe să-i trimită pe unii pictori mai tineri la studii în Europa.

Pe de altă parte, această perioadă oferă posibilitatea să se observe efectele influențelor europene aduse de artiștii stabiliți de curînd în colonii, asupra picturii constituite aici, cu mijloacele unei tehnici naive, în secolul precedent. Relațiile dintre arta naivă și cea creată pe potriva gustului aristocratic, vor reprezenta o problemă care se va dovedi a fi dintre cele mai semnificative, de-a lungul anilor ce vor urma.

¹ Neil Harris, *op. cit.*, p. 112

IV. ÎN SECOLUL LUMINILOR

Îndată după 1750, barocul — care se instituise ca stil dominant al artei coloniilor — își pierde dintr-o dată însemnătatea: Smibert moare în 1751, cam în același timp se pierde urma lui Feke, iar Joseph Greenwood, cel mai credincios elev al lor, părăsește America în 1752. Tendința de a înlocui viziunea barocă printr-o alta ale cărei izvoare pot fi găsite în rococo-ul englez nu a avut urmări statornice.

Modelul era, de această dată, Thomas Hudson. Reprezentant al „stilului artificial, încărcat cu perle și cu mătăsurii”¹ care domina o întreagă direcție a artei londoneze, Hudson introducea, în același timp, o concepție diferită de aceea a artiștilor luați, pînă atunci, ca pildă de pictorii americani. Personajele sale, suple, desenate în linii alungite, sînt integrate într-un peisaj mai agitat, cu nori bătuți de vînt, cu arbori care-și flutură frunzele ciudate, descoperind — de obicei — cîte un castel, văzut în depărtare, cu ziduri acoperite de iederă. Doi discipoli englezi ai lui Hudson, John Wollaston și Joseph Blackburn, sînt cei care, la mijlocul secolului, au adus în colonii stilul maestrului lor.

Wollaston s-a stabilit mai întîi la New York, în 1749, și s-a mutat la Annapolis, în Maryland, în 1753. Spre sfîrșitul deceniului prezența lui e

¹ Flexner, *First Flowers...*, p. 114

semnalată în Virginia și la Philadelphia. Peregrinările sale au îngăduit stilului x „încărcat de perle și de mătăsurii“ să se răspîndească repede în multe centre ale coloniilor, făcînd din Wollaston unul dintre cei mai influenți artiști din acele locuri înaintea Războiului de independență¹. După o călătorie în India, el apare din nou, în 1767, pentru scurtă vreme la Charleston, în Virginia, după care urma să se pierdă cu totul; probabil că a părăsit America, întorcîndu-se în Anglia. Arta lui a înrîurit creația de tinerețe a lui Benjamin West, a lui John Hesselius (fiul lui Gustavus), a lui Matthew Pratt, un artist din Philadelphia care, mai tîrziu, va studia la Londra, în atelierul lui West. Numele lui Blackburn (a cărui activitate în Noua Anglie e consemnată între 1753 și 1774) e citat, în primul rînd, pentru că, după ce, la început, a influențat un artist de importanța lui Copley, va deveni, nu după multă vreme un foarte apropiat elev al pictorului american.

Wollaston și Blackburn erau ceea ce se numește „pictori de draperii“, rolul fiind acela de a lucra fundalul tabloului, lăsînd portretele pe seama unor artiști mai pricepuți. Puținele lucrări rămase de la Wollaston mărturisesc îndemînarea de a picta suprafețele stofelor grele și ale mătăsurilor, transparența voalurilor și a dantelelor, în vreme ce chipurile personajelor par niște măști imobile, cu trăsături prea puțin expresive.

E adevărat că nici Blackburn nu depășea decît rareori, stîngăcia în înfățișarea figurilor omenești și că modelele sale aveau o gravitate emfatică. Dar el aborda compoziția cu o tehnică mai pretențioasă, în care așezarea personajelor pune probleme mai complicate și izbutea să le dea o oarecare eleganță și să le sublinieze psihologia „cu o precizie pe care n-o avusese decît Hesselius“².

¹ Vezi George C. Groce, *John Wollaston: A Cosmopolitan Painter in the British Colonies*, în „The Art Quarterly“, 15/1952, p. 133

² Lawrence Park, *Joseph Blackburn, A Colonial Portrait Painter*, în „American Antiquarian Society's Proceedings“, 32/1922, p. 272

Arta a cărei obîrșie era atît de explicit europeană nu a atras prea repede pe amatorii de portrete din Noua Anglie. Poate că motivul să nu fie exclusiv de natură națională; poate că, pur și simplu, onorariul artiștilor localnici să fi fost mai scăzut. Și nu este, bineînțeles, exclus ca însuși gustul să fi evoluat mai lent în acest mediu încă prea puțin prielnic dezvoltării artei, unde numai Bostonul și alte cîteva centre se dovedeau interesate de soarta pictorilor. Așa se explică împrejurarea că un artist ca Winthrop Chandler din Connecticut, descinzînd din tradiția „zugravilor“ secolului precedent, a avut acolo mai mult succes decît mulți pictori veniți de peste Atlantic, cu toate că aceștia năzuiau la o reprezentare mai complexă a personajelor. Dar nu se poate contesta că, tocmai pentru că nu se supuneau unei lecții amănunțit învățate, „zugravii“ ajungeau uneori la înfățișarea modelelor în atitudini mai firești, așa cum e cazul multor portrete ale lui Chandler sau ale lui Badger. Contururile rigide, suprafețele întrucîtva aspre de culoare, dau portretului o stabilitate pe care nu le aveau transparențele lui Wollaston sau Blackburn.

Operele timpurii ale lui Copley și West, două dintre cele mai de seamă personalități ale artei americane, din acea vreme, se află la această răscruce dintre tradiția picturii coloniale și tendințele unei creații mai îndelung elaborate, aduse din Europa. Cei doi artiști au avut o evoluție asemănătoare; născuți în același an, 1738, ei s-au apropiat de pictură prin lecturi, mai înainte de a fi avut prilejul să vadă opere vrednice a fi urmate. Amîndoi au dat picturii o semnificație mai largă decît aceea a portretului; operele lor cuprind multe compoziții istorice și mitologice, peisaje, scene inspirate de întîmplări contemporane. Concepția lor despre rostul social al artistului era identică: așa cum o consemnează nu numai referirile numeroase din scrisorile lor și ale elevilor lor, ci și creația însăși, ei nu socoteau pictura ca pe un simplu meșteșug, ci ca pe o posibilitate de a afirma o atitudine. „Oamenii

— își mărturisea Copley dezamăgirea într-o scrisoare — nu privesc pictura altfel decât ca pe oricare meșteșug și o judecă după folosul nemijlocit pe care-l poate aduce...; ei nu înțeleg că ea este una dintre cele mai nobile arte ale lumii. Ceea ce mă chinuie mult. Ei nu înțeleg nici ce frumoase simțiri poate insufla arta aceasta, cum poate întări eroismul și alte purtări vrednice de laudă¹.

Benjamin West și-a părăsit țara foarte devreme, în 1760, când nu avea decât 22 de ani. Dar încă de pe atunci el trăsesese concluzii personale din operele lui Hesselius și Feke, care îi îngăduiseră să picteze unele portrete de o factură mai liberă și peisaje cu o înțelegere mai precisă a perspectivei planurilor și a felului în care culorile sînt modificate de distanță. Nu încapă însă discuție, că aceste opere nu sînt, decât într-o foarte slabă măsură, reprezentative pentru arta sa care avea să se împlinească numai în anii activității lui europene.

Copley și-a definit personalitatea, într-un chip mai hotărît, încă din primii ani ai carierei sale artistice. Pe de altă parte, rămînînd în America vreme mai îndelungată decât West, a determinat o influență mai profundă asupra artei din țara sa. Un temperament mai neliniștit, mai puțin înclinat spre acordarea unor concesiuni gustului clientelei sale bogate. Crescuse într-un mediu artistic: rămasă văduvă, mama lui John se recăsătorise în 1748, (cînd copilul avea zece ani) cu gravorul Peter Pelham, al cărui atelier era vizitat, se pare, de Smibert, Feke și Badger². Influența acestor artiști e evidentă în primele lucrări ale lui Copley; dar, încă din adolescență, el se îndreptase către alte țeluri decât acelea ale artei portretistilor. Din lecturile lui, numeroase, ajunsese la concluzia că, de mai multe secole, artiștii soco-

¹ *Letters and Papers of John Singleton Copley and Peter Pelham*, în „Collections of the Massachusetts Historical Society”, 71/1914, p. 66

² Jules David Prown, *John Singleton Copley*, Cambridge, 1966, Vol. I, p. 29

teau drept opere majore compozițiile cu subiect istoric și mitologic și că nu includeau și portretul în această categorie. Începu o aspră ucenicie pentru care, în America, îi lipseau măiestrii: procurîndu-și cărți de anatomie, el redesena „oasele, mușchii și mădulele trupului omenesc”, convins fiind că „altminteri nu se poate înfățișa o atitudine în stare să vorbească despre stările sufletești”¹.

Preocupări care au făcut cu puțință pictarea unor compoziții cu subiect mitologic încă înainte să fi împlinit douăzeci de ani. Copley era laudat de ziarele din Boston pentru „uimitoarea măiestrie a scenelor înfățișînd vechi povestiri din viața zeilor și a zeițelor, pline de grație și, citeodată, zbuciumate”². Succesele compozițiilor sale nu l-au făcut să negligeze genul, devenit tradițional, al portretului; poate și pentru că acesta avea o piață mai sigură. La Muzeul din Boston se găsește portretul *Doamnei Mann*, datat 1753 (Copley avea 15 ani). Ceea ce atrage de la bun început luarea-aminte e asemănarea cu un portret pictat cu cinci ani mai înainte de Robert Feke, și aflat astăzi la Colegiul Bowdoin din Brunswick, în statul Maine (modelul este soția unuia dintre fondatorii școlii). Văzute la cîteva zile una după cealaltă, ele înlătură numai cu mare greutate impresia că nu sînt copii ale aceluiași original. Adevărul e că, în lunga serie de portrete pictate pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în care doamnele din protipendada americană schițează același gest, stînd, îmbrăcate în mătăsuri strălucitoare, în fața aceleiași priveliști agreabile de natură, tabloul lui Copley seamănă foarte bine nu numai cu acela al lui Feke, și că posibilitățile aranjării modelului în spațiul compozițional, așa cum impunea moda vremii, erau foarte

¹ Scrisoare din 3 noiembrie 1753, cf. Jules David Prown, *op. cit.*, p. 48

² Aprecierea se referă la *Galatea*, compoziție pictată cînd Copley avea 16 ani; (cf. Barbara Neville Parker și Anne Bolling Wheeler, *John Singleton Copley*, Boston, 1935, p. 26). Tabloul se află azi la Muzeul din Boston.

limitate. De data aceasta, însă, diferențele sînt chiar mai mici decît între tablourile pictate într-un singur atelier. Este, însă, tot atît de adevărat că personalitatea doamnei Mann se dezvăluie unei priviri atente, că trăsăturile ei sînt desenate cu o energie care-i lipsește modelului lui Feke.

Chiar și după ce va deprinde, în Anglia, lecția lui Joshua Reynolds, Copley nu-și va mai însuși concluziile maestrului britanic privitoare la modul în care se realizează legătura între artă și idealul moral al pictorului. El va rămîne (ca și Benjamin West, de altminteri) credincios tradiției artistice americane: el nu va reprezenta „adevăruri generale”, așa cum propunea Reynolds, ci va căuta să întrupeze îndemnurile etice în formele unor evenimente istorice reale, aparținînd lumii cunoscute de el.

Copley se va desprinde curînd de unele amintiri ale manierei portretisticii engleze, reținînd mai ales precizia liniei, dar înlocuind poza afectată cu o atitudine mai firească (ecoa al artei „zugravilor” americani) și contrastele abrupte de culoare cu un regim mai subtil al luminii a cărei sursă e astfel îndreptată încît să pună în valoare figura modelului. Reynolds va comenta astfel, într-o scrisoare, tabloul *Băiatul cu veverița*, pictat în 1765 și trimis de Copley la Londra pentru a afla părerea artistului britanic și a lui West, aflat de mai multă vreme în capitala Angliei: „... E o oarecare asprime a desenului, o răceală a umbrelor, o prea mare amănunțime a celor înfățișate... Dar dacă sînteți capabil să înfăptuiți o asemenea lucrare numai prin silința geniului domniei voastre, cu binefacerile pe care vi le va aduce școala, veți deveni unul dintre cele mai însemnate ciștiguri pe care le-a dobîndit arta și unul dintre cei mai de seamă pictori ai lumii, dacă veți primi acest ajutor înainte să fie prea tîrziu pentru vîrsta domniei voastre și înainte ca înțelesurile artei și gustul domniei voastre să fie stricate, fără putință a mai fi drese vreodată, sau să fie împietrite pentru tot-

deauna de lucrul într-un asemenea oraș unic cum este Bostonul”¹.

Poate că și aceste îndemnuri să fi contribuit la hotărîrea pe care, nu mult după aceea, o va lua Copley de a pleca să studieze mai departe, în Anglia. Avea 36 de ani și opera lui de pînă atunci făcuse să fie socotit, aproape fără rezerve, cel mai de seamă pictor american al vremii, își definise un stil care se bucura de aprecierea publicului din colonii, i se prevestea „un viitor strălucit”, dar — după multe ezitări — s-a hotărît să plece într-o țară a cărei artă îi era cunoscută numai indirect și destul de vag și unde avea să fie confruntat cu pictori a căror faimă era de mult consolidată. Plecarea lui în Anglia, într-un moment în care relațiile coloniilor cu metropola erau atît de încordate, va fi comentată foarte nefavorabil de compatrioții săi.

Copley nu era un necunoscut în mediile artistice londoneze; West, care se stabilise de mai mulți ani la Londra, și Reynolds însuși îl apreciau foarte mult și, în 1765, determinaseră alegerea sa în Societatea britanică a Artiștilor. La un deceniu după aceea, cînd tînarul pictor a sosit în Anglia, aristocrația de acolo l-a întîmpinat ca pe un emigrant „lealist”, partizan al regimului colonial. Totuși, tablourile pictate de Copley în anii șederii la Londra nu mărturisesc vreo simpatie deosebită pentru adversarii politici ai Americii.

Dimpotrivă, portretele realizate mai înainte (mai ales după ce influența lui Blackburn se stinsese treptat) cuprind o căldură sufletească rareori întîlnită mai apoi, în perioada engleză a evoluției sale. Experimentase diverse tehnici (este, de pildă, unul dintre cei dintîi pasteliști americani²), conștient că mezzotinta, de la care porniseră cei mai mulți pictori din țara sa, e

¹ Cf. George M. Cohen, *A History of American Art*, p. 22.

² În 1762 îi scrisese faimosului pastelist elvețian Liotard, cerîndu-i îndrumări pentru folosirea acestei tehnici. Vezi Virgil Barker, *op. cit.*, p. 137.

capabilă să sugereze valorile, dar nu și culoarea. Alteori, ca în portretul lui Epes Sargent, aflat astăzi la Galeria Națională din Washington, el încercase să releve caracterul modelului folosind împăstări grele și modificări ale desenului.

Unul dintre cele mai reprezentative portrete pictate de Copley în acești ani este cel al gravorului și argintarului Paul Revere, el însuși un artist de seamă al coloniilor, acela care, în vremea războiului de independență va deveni un erou aproape legendar al răsculaților¹. În tradiția „zugravilor” de odinioară, Copley îi alege modelului său o atitudine simplă și firească; dar ceea ce fusese, în protretele pictate de modeștii lui înaintași, o recuzită cu valoare de efigie, încercînd să identifice îndeletnicirea celui portretizat, obiecte fără vreun sens compozițional (mai curînd un fel de „heraldică” naivă²), devin acum elemente fundamentale ale întregii arhitecturi compoziționale și, în același timp, să le pună în relație cu personalitatea lui Revere.

El „surprindea un moment din existența modelului” și „unelte de gravură puse la îndemînă, astfel încît Revere să-și poată începe din nou lucrul întrerupt pentru o clipă”, nu sînt „o simplă natură moartă, adiacentă portretului, ci îi aparțin”³. Gravorul poartă veșmintele simple ale coloniștilor, foarte puțin asemănătoare aceloră din tablourile pictate, nu cu mult înainte, de Feke și de Blackburn. Dar cutele bogate ale mîneșilor albe, în contrast cu tonurile plate și întunecate ale vestei, dau impresia unor contururi înconjurare de aer, care lipseau din portretele

¹Cea mai cunoscută gravură a lui Revere este aceea care înfățișează „masacrul de la Boston” din 1770, cînd armatele engleze au ucis mai mulți coloniști ce protestau împotriva sistemului abuziv de impozite. În tot timpul care a precedat războiul, Paul Revere a gravat nenumărate caricaturi anti-britanice și desene îndemnînd la luptă împotriva regalității.

² Vezi Eugen Neuhans, *The History and Ideals of American Art*, Stanford, 1931, p. 201.

³ James T. Flexner, *John Singleton Copley*, Boston, 1948, p. 75.

celor dintii maeștri ai lui Copley. Virtuozitatea tinărului pictor e subliniată și de împrejurarea că, și aici, ca și în alte portrete, el nu se sprijină pe efectele de perspectivă ale planurilor succesive din fundalul închipuind vreo priveliște — precum se știe, îndeajuns de convențională — de natură. Figura lui Revere se proiectează pe un ecran de culoare neutră, și — totuși — un regim echilibrat al umbrelor, realizate printr-o intensificare a culorilor reci, duce la sugerarea reliefului. Copley și-a sporit cu bună știință dificultățile, încercînd efecte de reflectare a culorilor pe suprafața lucioasă a mesei, și în vasul rotund, de metal, pe care-l ține în mînă Revere.

Dintr-un anumit punct de vedere, portretul acesta pare o întoarcere la tehnica mai veche a micilor olandezi; dar Copley o face cu o asemenea voință de a defini valorile materialelor și, mai presus decît aceasta, personalitatea modelului, încît — în comparație cu el — reprezentanții unui nou stil rococo se înfățișează mai puțin moderni, deopotrivă în ceea ce privește viziunea și tehnica picturală.

S-a comentat îndelung, chiar și în ultimii ani, plecarea lui Copley, în ajunul izbucnirii războiului. Concluziile par a coincide în sensul respingerii tot mai hotărîte a vreunei implicații de ordin politic. E drept că, la Boston, pictorul fusese prieten cu fruntași ai partidului „Fiilor Libertății”, cu Paul Revere și cu John Adams. Dar chiar și în anii sederii sale la Boston el nu a împărtășit ideile radicale ale prietenilor săi. Era socotit mai curînd un moderat, iar în momentul în care ciocnirea a devenit inerentă, el „a încercat să tempereze spiritele”¹. Socrul pictorului era un om de încredere al monarhiștilor²; i se dăduse în grijă paza depozitelor de

¹ Brooke Hindle, *American Culture and the Migrations of the Revolutionary Era*, în „John and Mary's College Lectures”, 1956, p. 111.

² Richard Clarke va fi mai tîrziu proscris și exilat de răsculați, fiii săi au fost izgoniți din Plymouth de mulțimea anti-monarhistă. Clarke a părăsit America în 1775 și a murit, în 1795, în Anglia.

ceai pe care mulțimea a încercat să le ia de câteva ori cu asalt. În timpul celor dintâi incidente care au precedat războiul de independență, Copley a făcut parte din delegația ce „încea să obțină medierea între cele două Tabere”¹, și, deși a împlinit această misiune „cu dureroasă sfială”², nu a încetat nici o clipă să creadă că răsculații ar fi trebuit să caute „mijloace mai pașnice de înțelegere cu armatele engleze”³.

În prima jumătate a veacului trecut, când resentimentele față de Anglia erau încă foarte puternice, Copley era privit, fără excepție, ca „un partizan al regaliștilor”. O masivă lucrare publicată la Boston în 1847, îl înfățișează ca pe un „pictor eminent”, dar nu trece cu vederea legăturile sale cu partidul „lealiștilor”⁴.

Nu încapă îndoială că au dreptate și cei ce subliniază vitregile condiții pe care chiar și un artist cu faima lui Copley le avea de înfruntat în perioada colonială. „Spiritul evanghelic”, care ar sta, în America, la baza tradiției anti-intelectuale⁵, își pusese amprenta — e drept, nu întotdeauna într-un chip foarte evident — pe sistemul de valori. Și se cuvine, cred, că, pentru un pictor care nu se simțea într-un fel special atașat de cauza independenței coloniilor, atmosfera din preajma războiului, când comenzile de portrete scăzuseră mult, nu era de fel propice, și că un artist a cărui sursă principală de venituri provenea din această îndeletnicire era nevoit să-și caute un alt loc unde putea întrezări perspective mai promițătoare pentru arta sa, cu atât mai mult cu cât confrății săi de acolo păreau a-l prețui

¹ Wallace Brown, *The King's Friends*, Providence, 1965, p. 32

² Richard McLanathan, *The American Tradition in the Arts*, p. 95

³ Wallace Brown, *op. cit.*, p. 33

⁴ Lorenzo Sabine, *The American Loyalist, or Biographical Sketches of Adherents to the British Crown in the War of the Revolution*, Boston, 1847, p. 228

⁵ Vezi Richard Hofstadter, *Anti-intellectualism in American life*, New York, 1963, pp. 55—145

și a fi gata să-l ajute să-și găsească o clientelă. În afară de aceasta, Copley era convins — și nu fără dreptate — că, în Anglia, înclinația sa pentru compoziții istorice va fi primită cu mai mult interes decât fusese în America. Și chiar, dacă motivele politice nu vor fi lipsit (unii vorbesc despre faptul că, o dată, „viața pictorului ar fi fost amenințată de mulțimea care căuta un conservator înverșunat”¹), ele nu le elimină cu totul pe cele de ordin artistic.

Merită subliniat că, la Londra, Copley va părăsi destul de repede compozițiile cu subiect mitologic (și, într-o măsură, chiar portretele) și se va consacra cu precădere artei cu teme contemporane. Să fie, oare, la mijloc numai conștiința că „imaginația lui ar fi fost limitată”, așa cum s-ar părea că i-au îndemnat pe unii să creadă citeva cuvinte dintr-o scrisoare a sa, datată la mai multă vreme după sosirea lui în Anglia: „m-am îndreptat cât de mult mi-a stat în putință către evenimente care s-au petrecut în timpul vieții mele”²? Poate prietenia cu emigranții americani lealiști, poate dorința de a rămâne în termeni buni cu clientela engleză, poate lipsa abilității de a crea, din imaginație, scene ale războiului din America, sau dorința de a respecta propriile principii (acelea de a se îndrepta „către evenimentele petrecute în timpul vieții sale”) sau, poate, toate acestea laolaltă, au fost hotărâtoare în alegerea unor teme din istoria contemporană a Angliei. Se continua astfel, o mentalitate artistică prin care artistul se apropia evident de direcțiile dominante ale artei americane. Compozițiile lui inspirate de luptele armatelor engleze, reflectînd — fără îndoială — teoriile academiste ale vremii care îndemneau la înfățișarea unor acțiuni eroice, păstrează, în același timp, amintirea meticuloasei pictări a detaliilor, așa cum o practicau portretiștii din Noua Anglie; emfaza gestului e uneori sacrifi-

¹ Howard Mumford Jones, *O, strange New World*, New York, 1968, p. 315

² Cf. Jules David Prown, *op. cit.*, II, p. 245

cată în folosul reprezentării amănunțite a uniformelor, a armelor și a harnașamentelor.

În 1778, Copley a fost, precum se pare¹, martor la un eveniment care a emoționat întreaga Anglie: contele Chatham, unul dintre cei mai înverșunați adversari politici ai regelui George al III-lea, s-a prăbușit la tribuna Camerei Lorzilor și, în câteva minute, a murit. Contele fusese o personalitate care dominase, vreme de multe decenii, viața politică a țării. Atitudinea lui în polemica parlamentară privind regimul impozitelor în colonii („nu se poate concepe aplicarea impozitelor fără asigurarea reprezentării în Parlament“, spusese el) îi creaseră mulți prieteni în America. Dar chiar faptul în sine, intensitatea lui tragică, aveau însușirea de a chema asupra-le luarea aminte a unui artist care, încă din 1766, mărturisise înclinația lui spre „subiecte mărețe, în stare să miște sufletul omenesc“².

Tabloul lui Copley este, într-o manieră care pare a o prevesti pe aceea a lui Louis David, o amplă colecție de portrete, aranjate într-un ritm dramatic, ca pe o scenă deschisă către privitor. Faldurile veșmintelor și, îndeosebi ale celui care înfășoară, ca un lințoliu, trupul personajului central, sînt mișcate, parcă, de un vînt al neliniștii. Lumina se concentrează asupra grupului din mijlocul compoziției, reflectată puternic de giulgiul galben-alburiu; zonele mai îndepărtate sînt învăluite în umbre cenușii care contopesc planurile și le unesc cu fundalul.

Acuratețea detaliului într-o scenă dramatică este principala caracteristică a unui tablou pictat în 1778 și care este considerat, aproape unanim, drept opera cea mai reprezentativă a lui Copley. Watson și rechinul. Watson era un american „lealist“ pe care pictorul l-a întîlnit la Londra; el i-a povestit o întîmplare de demult în care Copley a deslușit posibilitățile unei reprezentări

¹ Vezi Frank W. Bayley, *The Life and Works of John Singleton Copley*, Boston, 1915, p. 138

² Scrisoarea către Benjamin West, din 12 XI 1776; cf. John W. McCoubrey, *op. cit.*, p. 11

pe măsura cerințelor academismului. Pe cînd se scălda în apropierea țărmului, la Havana, Watson fusese atacat de un rechin, și a fost salvat de niște marinari curajoși care au ucis jivina. S-a spus că *Pluta Meduzei* a lui Géricault ar fi putut fi inspirată de o gravură după opera americanului¹. Chiar dacă faptele sînt greu controlabile, este adevărat că — nu numai din punctul de vedere al genului, în general, dar și din acela al construcției compoziționale, dominată de un triunghi foarte clar desenat — asemănările dintre cele două opere sînt izbitoare.

Dar, nici de data aceasta, cadrul scenografic nu lipsește din compoziția lui Copley, sugerat aici de fundalul cu pînze și catarge de corăbii care ferestrează orizontul. Mai mult decît în *Moartea contelui Chatham* (subiectul însuși o îngăduia în *Watson și rechinul*), trupurile omenesci contribuie la definirea ritmului compozițional: nudul personajului principal, mișcîndu-se deznădăjduit în apa transparentă, doi marinari în cămăși albe, aplecați într-un *raccourci* desenat cu îndemînare — peste marginea bărcii, grupul central, cu hainele colorate bătute de vînt, portretele celorlalți, trădînd (poate prea ostentativ) spaima și mila și — mai ales — marinarul din dreapta imaginii, surprins în momentul în care lovește rechinul, sînt actorii unui crîmpei de dramă, al unei povestiri de un violent tragism. Fără îndoială, din relatarea lui Copley nu lipsește o anume tendință de a accentua senzaționalul, dar aspirația de a-l localiza geografic evenimentul, de a-l prezenta cu acuratețe „de reporter fotograf“², plasează tabloul în continuarea aceleiași tradiții a picturii americane, pentru care reprezentarea detaliului real fusese socotită drept virtute supremă în funcție de atîngerea căreia se stabilea și valoarea artistului.

Celălalt emigrant american (pe care istoriile artei engleze îl includ, de asemenea, foarte adesea,

¹ Vezi J. T. Flexner, *The Light of Distant Skies*, New York, 1969, p. 42

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 70

printre cei a căror contribuție la dezvoltarea picturii din această țară în secolul lui Gainsborough este dintre cele mai semnificative) a avut o evoluție diferită. Ca și Copley, el a călătorit la Roma, înainte de a se stabili la Londra; în Italia se întâlnise cu mai mulți cărturari și cu pictori veniți, mai ales, din țările de miază-noapte ale Europei să deslușească înțeleșurile artei antice. Printre ei, Johann Winckelmann și Anton Raphael Mengs, pe care artistul american îi va numi mai târziu „dascălii sufletului său”... cei datorită cărora a descoperit „miracolul marelui arte”¹. Admirația sa se îndrepta deopotrivă spre Raphael și Poussin, „luminile ce dezvăluie adevărata frumusețe”²; pentru West, „frumusețea” însemna „subiecte pline de noblete”, întemeiate pe „fapte ale istoriei”, „întărind mintea și sufletul”³.

Concluzia la care ajunsese West în anii șederii în Italia, desigur sub înfruierea concepțiilor lui Mengs, era că „într-o operă de artă, ceea ce dă, în chipul cel mai nemijlocit, înțeles gândurilor artistului, este linia clară, desenul bine cum-pănit”⁴. Au dreptate cei ce deslușesc în ideologia întregului grup la care aderase West „reflexul valorilor, așa cum fuseseră postulate de o bughezie în dezvoltare”, afirmând încrederea în „posibilitățile de desăvîrșire ale omului”⁵ și corespunzînd, astfel, ideilor dominante ale Veacului Luminilor.

Sosind în Anglia, Benjamin West va deveni discipol și prieten al lui Joshua Reynolds (pe care, de altminteri, îl va succeda la conducerea Academiei regale de artă, în 1792). Arta profesată de Reynolds era foarte diferită de aceea pe

¹ Cf. Grose Evans, *Benjamin West and the Taste of His Times*, Carbondale, 1959, p. 86

² Cf. *ibid.*, p. 88

³ *ibid.*

⁴ Cf. Fiske Kimball, *Benjamin West in His Historical Significance*, în catalogul expoziției West, organizată la Philadelphia în 1938 (p. 6)

⁵ Vezi Harvey Wish, *Society and Thought in Early America*, p. 171

care West învățase s-o admire în Italia; maestrul englez era mult mai puțin sensibil la operele antichității și chiar la acelea ale Renașterii italiene. Viziunea lui, eclectică, încorpora datele unei picturi academice pe care le aplica la creația portretistică și a scenelor de gen; compoziția istorică nu îl preocupa în măsura în care ar fi putut încuraja aspirațiile lui West. Artistul american a interpretat lecția clasicismului într-un fel propriu, asociind-o cu ideile privind exactitatea istorică. Pictînd, de pildă, un episod din cucerirea Canadei, *Moartea lui Wolfe*, el a integrat sugestiile artei barocului (gestul personajului central amintește îndeajuns de precis tradiția italienelor Pietă) și pe cele ale convenției iluministe (un indian, văzut din profil, într-o atitudine meditativă, e o întrupare certă a „nobilului sălbatec”), într-o atmosferă agitată, cu învîrtejiri de nori și mari mișcări de oameni, sub o lumină de amurg. Vocabularul baroc, prezența elementului iluminist nu alungă exactitatea de obîrșie realistă provenind din tradiția picturii americane mai vechi. Toate aceste însușiri au determinat recunoașterea sa ca „pictor de compoziții istorice”, oferindu-i-se comenzi importante din partea curții regale engleze.

Dar, și de această dată, el a fost obligat să se supună gustului clientului, și, în vreme ce Copley va persevera în urmărirea crezului său de a „înfățișa întîmplări petrecute în timpul vieții”, Benjamin West va aborda tot mai des tematica mitologică și religioasă, subiectele puse la îndemînă de literatură (mai cu seamă de drama shakespeariană, artistul american fiind astfel unul dintre cei dintîi care vor traduce această creație în limbajul picturii) și de istoria îndepărtată. În aceeași vreme, sub înfruierea romanelor gotice, care erau pe atunci foarte populare, artistul a început să exploreze posibilitățile picturii fantastice; legătura picturii sale cu versul poemelor lui Ossian și, mai ales, cu romanul gotic a fost de multe ori discutată. Mai rar s-a vorbit despre posibila influență pe care ar fi

exercitat-o viziunea lui Blake și a elvețianului Füssli, de curînd sosit în Anglia. Arta aceasta a neliniștii, a coșmarului, înfățișînd un univers bîntuit de apariții spectrale se integra într-o direcție specifică a literaturii și a artei engleze din secolul al XVIII-lea.

West era dator, evident, nu numai romanului gotic, viziunii lui Ossian sau a lui Füssli; cartea lui Edmund Burke, *Cercetare filozofică a originii ideilor noastre despre sublim și frumos*, apărută în 1757, stă — fără îndoială — la temeiul multor concepții ale pictorului. Analizînd sursele sublimului, Burke le afla în „imaginile confuze, în jocul umbrelor adînci, în spațiile infinite, în puterea fără de margini necontrolabilă, a elementelor”¹. Unele lucrări ale lui West, ca de pildă *Saul și vrăjitoarea din Endor*, pictată în 1777, sau *Moartea pe calul cel palid*, din 1802, reflectă adeziunea la principiile filozofului englez, care prevesteau atît de caracteristic romantismul; prezentate pe continent în mai multe rînduri reproduse în numeroase gravuri, ele „au devenit un punct de referință al generației romantice din America și din Europa”². E drept că unele picturi din deceniile următoare vădesc asemănări clare cu tablouri ale lui West; de pildă, învălmășirea de trupuri, săbiile amenințătoare ale călăreților, vîntul învrăjbit care mișcă toate contururile în *Masacrul din Chios* al lui Delacroix amintesc, într-o măsură, de *Moartea pe calul cel palid* al lui West.

Referirea la evenimentul concret, ale cărui detalii erau respectate cu grijă, îl apropie pe West mai mult de lecția maestrului său din tinerețe, Wollaston, decît de aceea a lui Reynolds. El nu părea să accepte ideile artistului englez care definea astfel rostul picturii: „Pictorul, adunînd într-o singură operă toate acele frumuseți risipite în multe și felurite înfățișări, scoate la iveală un chip mai frumos decît ar

¹ Vezi Charles E. Renton, *English Enlightenment*, Minneapolis, 1970, 142

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 68

putea fi găsit în natură, astfel încît artistul care poate uni în el însuși frumusețile izvodite de pictorii de seamă se va apropia mai mult de desăvîrșire decît oricare dintre maeștrii săi”¹.

Dar cei doi pictori emigranți, Copley și West, nu au consemnat și faptele războiului american de independență, așa cum ar fi cerut concepțiile lor artistice potrivit cărora evenimentul contemporan e investit cu o valoare mai mare decît evocarea istorică. În cazul lui West s-ar putea pune evitarea oricărei aluzii la cele ce se petreceau în coloniile americane printr-un fel de simpatie secretă față de cauza compatrioților lui. Cred că în sensul acesta s-ar putea interpreta refuzul politicos și abil cu care a întîmpinat titlul nobiliar oferit de rege ca răsplată pentru picturile din capela castelului Windsor². A început să picteze portretele trimișilor americani la tratativele de pace, conduși de Franklin și de John Adams; dar — după cum s-ar părea, în urma reacției foarte nefavorabile a curții — a întrerupt curînd lucrul. Mărturii neîndoelnice vorbesc despre intenția lui de a se întoarce în America și de a se așeza la Philadelphia, sau nutrind visuri bucolice, „să cumpere o casă la țară, să cultive porumb și să crească oi”³. Din motive prea puțin limpezi, planurile lui au rămas neîmplinite și artistul s-a stins în 1820, în Anglia fără a fi privit cu simpatie de foștii lui compatrioți care, cu patru decenii mai devreme, îl proclamasera „un al doilea Rafael”.

¹ Cf. Donald J. McGinn, George Howerton, *Literature as a Fine Art*, Evanstone 1959, p. 198

² Vezi James Thomas Flexner, *American Old Masters*, New York, 1967, p. 78

³ Cf. Lewis Einstein, *Divided Loyalties; Americans in England during the war of Independence*, Boston, 1933, p. 108

V. BAROC, NEOCLASICISM, TRADIȚIE LOCALĂ

În secolul trecut, devenise un loc comun al istoriei artei americane afirmația că, odată cu emigrarea lui Copley și a lui West, se încheie o perioadă distinctă și că, în anii care-o vor urma, pictura va căpăta o orientare nouă, cu foarte vagi legături cu aceea dinainte.¹ Fără a se diminua importanța pe care au avut-o cei doi artiști în definirea unei viziuni de factură mai elevată, nu se poate uita că, asemenea lor dar cu mijloace negreșit mai sumare, alți pictori americani ai vremii acordau portretului compozițional o însemnătate care-i lipsise pînă atunci. Tendință care nu se poate pune exclusiv pe seama influenței celor doi emigranți.

Cel mai de seamă pictor al scenelor Războiului de Independență, John Trumbull, recunoștea că arta lui datorează foarte mult îndemnul lui Jefferson și al lui West². Planul său, la a cărui împlinire purcedea în 1786, acela de a crea o amplă serie de compoziții comemorînd faptele războiului, se întemeia pe convingerea că evenimentele la care fusese martor reprezintă „cea mai nobilă înșiruire de fapte care s-au înfățișat

¹ Vezi, de exemplu, Charles Edwards Lester, *The Artists of America*, New York, 1846; Henry T. Tuckerman, *Book of the Artists*, New York, 1867

² Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 71

în istoria omului”¹. Concepția lui Copley despre importanța evenimentului contemporan în crearea unei arte semnificative nu este, evident, străină de formarea ideilor mai tînărului său contemporan. Pe de altă parte, pentru John Trumbull, care fusese soldat în armata lui George Washington, și a cărui familie luase, încă de la început, atitudinea împotriva regaliștilor, istoria țării lui era direct legată de definirea unei arte aparținînd vremii, a unei arte capabile să afirme idei politice și estetice.

Între 1786 și 1797, artistul a pictat mai multe scene de război în care înfățișa portrete reale ale participanților la lupte, ceea ce le învestea cu valoarea documentară recomandată de Copley. La început, ele celebrau victoriile armatelor engleze din anii premergători războiului lor cu coloniile americane; dar, îndată după aceea, aria subiectelor se modifică semnificativ. În 1790, el intenționa să organizeze o subscripție publică pentru a susține cheltuielile gravării și reproducerii acelor „scene care urmăresc istoria întemeierii acestei guvernări libere ce apără fericirea noastră națională și individuală”, scene „meritînd să rămîna pe veci scumpe nouă și posterității”².

Pentru John Trumbull, reprezentarea unei lupte sau a unui chip, urmărea să simbolizeze „simțămintele care evocau viziunile întregii lupte pentru libertatea americanilor”³. Artă lui Trumbull restituie o imagine care a părut unora „emfatică”⁴; judecata a pornit mai ales de la modul în care pictorul îl înfățișase pe Washington, într-un portret aflat astăzi la Muzeul Metropolitan din New York. Gestul are, fără îndoială, ceva din grandilocvența statuilor care își propun

¹ John Trumbull, *Autobiography, Reminiscences and Letters*, New York, 1841, p. 159

² *Ibid.*, pp. 339-340

³ Russel Blaine, Nye, *The Cultural Life of the New Nation*, New York, 1960, p. 147

⁴ Frank Snyder, *Romanticism and Baroque in Trumbull's Art*, în „New Arts”, 2/1946, p. 32

să-i proslăvească pe învingătorii în războaie. Dar oricine parcurge iconografia vremii (și mai ales pe aceea a lui Washington, a cărei amploare nu poate fi comparată decât cu aceea napoleoniană, creată puțin mai târziu) observă că în aproape toate portretele generalului, chiar și în acelea, foarte numeroase, pictate de artiști populari, atitudinea modelului e aproape aceeași. Uneori, ca la Charles Willson Peale, ilustrul model amintește de eleganța gestului, așa cum o recomandase Feke. De cele mai multe ori, însă, învingătorul e celebrat în imagini care vor să releve energia comandantului, concentrarea gândurilor, hotărîrea soldatului.

Trumbull nu făcea decât să se încadreze într-o direcție care domina întreaga artă a timpului. Dar, chiar și astfel datornică unei viziuni dominante în epocă, opera lui era însuflețită de mai multă viață decât s-ar putea desluși în tablourile de bătălie ale lui Copley și West. Există la el un incontestabil simț al dramaticului, comunicat mai ales prin intermediul accentelor de culoare, repetate în cuprinsul compoziției cu o virtuozitate ce descinde din baroc, artă neînțeleasă de cei doi maeștri.

E tot atât de adevărat că perioada în care compoziția e construită cu o mai mare libertate a elementelor coloristice și e încărcată de rezonanțe romantice se va încheia repede. Ea se cuvine, totuși, subliniată mai ales în contrast cu arta neo-clasică produsă, în aceeași vreme, de pictorii și de sculptorii Revoluției franceze. Către 1820, când lui Trumbull i s-a încredințat împodobirea rotondei Capitoliului cu scene ale războiului de independență, rezultatul a fost o pictură convențională în care mișcarea are ceva teatral iar personajele se păstrează între limitele portretului de aparat. E drept că, între timp, artistului nu i se oferise decât rareori prilejul să-și exerseze talentul în arta grea a compoziției istorice și că, după războiul pentru independență, gusturile clientelei americane nu se schimbaseră prea mult, visul ei continuând să

fie acela de „a avea portretele familiei atârinate pe pereții salonului”.¹

Aceasta a determinat și o slabă evoluție a peisajului, corespunzând și unei dezvoltări încă prea puțin semnificative a liricii de natură în poezia americană. Peisagistica pe care unii artiști precum Trumbull sau ceva mai vîrstnicul său contemporan Ralph Earl, cutezau s-o abordeze, nu corespundea imaginii statornice pe atunci în literatura europeană și în cea americană. „Noul Continent” era văzut ca o lume a naturii neîmblînzite, misterioase; pictorii construiau tablouri care năzuiau la un echilibru desăvîrșit, în spiritul ideilor veacului al XVIII-lea ce proslăveau „ordinea universului”. Unui public care începea să se deprindă cu identificarea precisă a obiectului reprezentat de pictură², Trumbull îi oferea o artă a generalizării formelor, ea însăși foarte depărtată de viziunea picturii lui istorice de odinioară. Unui public care începea să deslușească primele sunete ale romantismului, Trumbull îi înfățișa o Niagară învăluită într-o atotcuprinzătoare liniște, văzută într-o perspectivă ce atenuează contururile, lăsînd în prim plan arbori cu frunzișuri încărcate de umbre blajine.

O asemenea lume părea ireală scriitorilor pentru care America era aceea descrisă de William Bartram în ale sale *Călătorii prin Carolina de Nord și de Sud, prin Georgia, prin Florida de Est și de Vest*, publicate în 1791. Cei dinții romantici englezi, Wordsworth, Coleridge, Southey, scriitori de pe continent, Chateaubriand de pildă, citiseră cu neascunsă emoție rînduri ca acestea: „un băstinaș, întins pe blana unui urs uriaș, la umbra unui stejar cu frunze fremătătoare, își fuma în liniște pipa. Zărindu-mă, se ridică și-mi grăi: «Bun sosit, străine! Mă desfătam cu judecățile pline de gânduri raționale ale firii. Mă odihneam după ce mă întorsesem de la vînă-

¹ Neil Harris, *The Artist in American Society*, p. 136

² Vezi James Sloane, *Art and Representation* în „Bulletin of Art History”, no. 4/1969, p. 31

toare și de la pescuit.¹ Exotismul, comuniunea cu natura nu corespundeau sentimentului dominant în peisagistica generației lui Trumbull. Convenția ordinii naturale va fi curînd înlocuită de o altă convenție, aceea a străniului, a privilegiilor năpădite de umbre misterios agitate de forțe necunoscute: de abia atunci poezii romantismului american își vor recunoaște ideile în interpretările artistice ale pictorilor și le vor susține, entuziaști, în poemele și în încercările lor de critică.

Trumbull aparține încă unei perioade dominate de estetica neo-clasică; arta lui și a contemporanilor săi nu poate fi înțeleasă în afara acestui efort de a depăși concepțiile acreditate mai ales de arhitecții și de sculptorii vremii. Arhitectura avea un rol predominant, într-o țară care-și construia orașe noi, tăind străzi largi în pădurile Virginiei și înălțîndu-și capitala în locuri pînă atunci neumblate. O adevărată febră a construcției cuprinsese orașele de pe țărmul Atlanticului în anii imediat următori războiului de independență și la începutul secolului al XIX-lea.

Ceea ce se numește îndeobște, „stilul colonial” american este, de fapt, o arhitectură alcătuită din fragmentele locale ale unor tradiții europene. În nord-est, pe coasta Atlanticului, stilul elizabethan, cu birne încrucișîndu-se pe fațada caselor cu un etaj, împodobite cu ferestre meșteșugit lucrate, era încă predominant. Modificările introduse de coloniști tîn, în primul rînd, de materialul de construcție folosit, lemnul, aflat aici din abundență și care îngăduia ridicarea, în timp mai scurt, a clădirilor. Iernile aspre ale Americii au determinat introducerea și a unor schimbări ale planului tradițional, cea mai importantă fiind aceea a unei încăperi centrale, în mijlocul căreia se afla un cămin uriaș, întotdeauna plin de grămezi mari de

jărat. Olandeze în New York, germane în Pennsylvania, franceze în sud (și nu numai în fostele posesiuni ale Bourbonilor de pe valea lui Mississippi, dar și în Virginia și Carolina, unde conacele proprietarilor de plantații își mărturiseau aspirația de a deveni mici „manoirs” ca în Franța lui Ludovic al XV-lea). Construcțiile erau, de cele mai multe ori, locuințe, și înfățișarea edificiilor publice și, cîteodată, chiar a bisericilor nu se deosebea prea mult de aceea a caselor cu unul sau cu două caturi, așa cum se păstrează în gravurile vremii sau în unele orășele, cîndva înfloritoare, astăzi transformate în muzee.

Încetul cu încetul, diferențele dintre provincii s-au estompat, mai ales după ce frontiera de apus a fost împinsă departe, pînă spre poalele Munților Stîncoși și, mai apoi, spre Pacific. Nu numai unificarea coloniilor într-o federație, ci și introducerea unui nou stil arhitectonic, tot de obîrșie engleză, care părea a se potrivi mai bine climei din Noul Continent, a determinat această creare treptată a unui specific al construcției din întreaga țară. Stilul, numit „georgian”, deriva din Palladio și fusese modificat în Anglia de Christopher Wren, faimosul arhitect al lui St. Paul's. Arta lui Wren era cunoscută destul de bine în America, unde, încă în 1734, se publicase o carte care încerca să-l explice, sub titlul *Palladio Londinensis*, Palladio din Londra, al lui William Salmon¹.

Construcția georgiană (al cărei prototip e reprezentat mai cu seamă de unele case din Virginia) se caracterizează printr-un echilibru al proporțiilor corpului central și al celor două aripi. Ușa principală, la care se ajunge printr-un peron cu o curbă alungită, e adăpostită sub un fronton susținut de coloane ionice, iar ferestrele sînt împodobite cu arcuri joase de cărămidă. Cornișa, cu medalioane de inspirație

¹ Cf. Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States*, Baltimore, 1961, p. 40

¹ Vezi John Burchard and Albert Bush-Brown, *The Architecture of America*, Boston, 1966, p. 18

elenistică, înconjoară construcția, în vreme ce acoperișul cu pantă abruptă e dominat de un horn înalt (corespunzând căminului din încăperea centrală, păstrată din arhitectura colonială) și de alte două sau patru mai scunde, așezate simetric.

Dar construcția georgiană nu răspundea nici ea aspirațiilor celor care, după 1776, voiau să clădească „orașe și monumente pe potriva falei acestei țări”¹. Simbolizînd puterea noii republici, arhitectura trebuia să concentreze „tot ceea ce e gînd cu adevărat american, dorința de afirmare a geniului copleșitor al acestui popor care și-a cîștigat libertatea și a înălțat o țară vrednică a fi invidiată de vechii greci și de romani”².

Intr-o asemenea atmosferă, nu e de mirare că unul dintre cei dintîi arhitecți ai edificiilor republicii americane va fi Thomas Jefferson. Nu avea studii sistematice de arhitectură, dar arta construcției îl atrăsese încă de tînră; avea 27 de ani, cînd, în 1770, a desenat planurile pentru Monticello, conacul pe care-l va ridica pe proprietatea sa de lîngă Charlottesville, Virginia. Inspirația din Palladio (dar și din arhitectura romană) este evidentă; dar Jefferson adăuga elemente ale unei imaginații care, de fapt, respecta prea puțin canoanele clasice. Parapetul care înconjoară, în dreptul acoperișului, clădirea, ascunzînd etajul, și mai ales, decorația interioară, de un violent baroc, contrazic normele palladiane.

Panul pe care l-a conceput inițial pentru Capitoliul din Richmond al statului Virginia nu a fost acceptat de concetățenii săi; el proiecta construcția unor clădiri în jurul unei peluze centrale, ceea ce, însă, nu corespundea concep-

¹ Benjamin Franklin, citat de Margaret Hopkins, *Beginnings of an American National Architecture*, în „North-west”, 2/1971

² Dintr-o predică din 1790 a pastorului Joshua Jones, citată în H. T. Sterne, *Crosscurrents in America Political Ideas*, New York, 1896, p. 231

ției republicanilor americani, susținători ai centralizării puterii legislative și a celei executive sub un singur acoperiș. Rezultatul proiectului revizuit de Jefferson este o copie îndeajuns de fidelă a „Casei patrate” de la Nîmes, pe care arhitectul o socotea „modelul perfect al construcției antice”¹ (deși coloanele ionice au fost înlocuite aici cu altele, mai bogat împodobite, corintiene). Obligat de proporțiile exterioare ale clădirii, proiectantul a așezat încăperile destinate corpului legislativ și cele ale judecătorilor în jurul unei camere de conferințe; hotărîtă, la început, de o repetare prea fidelă a planului unei construcții care avusese o altă destinație decît a aceleia proiectată de Jefferson, împărțirea avea să devină tradițională, preluată fiind de aproape toți arhitecții edificiilor legislative din capitalele statelor americane.

Cînd, în 1792, a fost organizat un concurs (cel dintîi din istoria arhitecturii americane) pentru construirea Capitoliului din Washington, toate proiectele pornind de la tradiția georgiană au fost respinse din capul locului. E adevărat că le lipsea celor mai multe măreția pe care cei ce inițiaseră proiectul (și, în primul rînd, Jefferson) visau s-o întrupeze în noua clădire; și că stilul georgian nici nu ar fi putut să o sugereze cu înmlădierile domoale ale contururilor lui. Altele aminteau prea precis de arhitectura palatelor engleze și „nu aveau îndeajuns înfățișarea unui edificiu menit să celebreze victoria împotriva aristocrației britanice”².

Capitoliul, așa cum se înfățișează astăzi, păstrează prea puțin din elementele proiectului inițial (modificat, încă de la început, de Jefferson) și, nu numai în detalii, dar chiar și în planul general. Inițial, clădirea avea un aer și mai pregnant de construcție neo-clasică, o

¹ Vezi George M. Cohen, *A History of American Art*, p. 31

² Karl Lehmann, *Thomas Jefferson: American Humanist*, New York, 1947, p. 89

simplitate mai severă; domul central și aripile laterale au fost adăugate târziu, către 1860, când „exemplul vechilor greci și al romanilor“ era invocat din ce în ce mai rar. Unul dintre continuatorii proiectului lui Jefferson, Charles Bulfinch, a încercat, nu cu prea mult succes, să respecte îndrumările estetice ale celui ce îl recomandase președintelui de pe atunci al Statelor Unite „să urmeze a desena, în spiritul revoluției de la 1776, planurile Capitoliului Națiunii“¹.

Construcțiile de la începutul carierei lui Bulfinch vedeau un gust marcat pentru stilul georgian²; ceva mai târziu, pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, îmbina într-un chip cam ciudat planul general al construcției georgiene cu amănuntele, înțelese decorativ, ale neo-clasicismului. Un edificiu cum e Capitoliul din Hartford, capitala Connecticutului, e o operă cu totul eclectică, asociind arcadele de cărămidă de deasupra ferestrelor cu colonadele dorice, cu arcadele oarbe și cu domul renașcentist.

Căpătînd o structură din ce în ce mai unitară, viziunea lui Bulfinch se va apropia de concepția neoclasicului, și — deși construit la numai doi ani după cel din Hartford — Capitoliul din Boston, cu logiile de coloane, cu arcadele sobre, e socotit ca unul dintre exemplele cele mai caracteristice a ceea ce se numește, destul de consecvent, „Neoclasicul american“³.

Odată cu afirmarea lui Bulfinch se produce un fenomen a cărui importanță mi se pare că se cuvine relevată: arhitectura devine o profesie care nu mai poate fi confundată cu îndelnicirea unor amatori sau a unor emigranți întreprinzători, ce știau să speculeze ambițiile proaspeților îmbogățiți. Dar chiar și în monu-

¹ Harold and James Kirker, *Bulfinch's Boston*, New York, 1964, p. 286

² Unele, precum ansamblul de locuințe din Piața Franklin a Bostonului, au fost dărîmate, pentru că, necumpărate de nimeni, au dus la falimentul arhitectului constructor.

³ Vrednică de subliniat e împrejurarea că unii istorici ai arhitecturii americane folosesc chiar denumirea de „neoclasic bostonian“.

mentele cu o mai consecventă inspirație neo-clasică (ca, de pildă, King's Chapel, construită la Boston în jurul lui 1750), interpretarea proporțiilor e încă șovăitoare. Ele au, însă, meritul de a fi sugerat o modificare a tradiției georgiene, de a fi stabilit, cu două decenii înaintea războiului de independență, premisele unei arhitecturi neoclasică, la a cărei dezvoltare deplină avea să fie martoră abia cultura americană a începutului de secol al XIX-lea. Întreruptă vreme de aproape patru decenii, mai ales de manifestarea unei puternice tendințe baroce (John Smibert va fi unul dintre promotorii acestui baroc în arhitectură, evident în unele opere ale sale precum Holden Chapel, de lângă Universitatea Yale), experiența neoclasică va fi preluată de generația lui Bulfinch, nici de data aceasta fără ezitări.

Uneori interpretată mai ales în varianta lui palladiană (ca la Samuel McIntire — autor al mai multor clădiri în Salem — care îi adăuga numeroase elemente ale decorației georgiene), alteori de un eclecticism încă și mai complicat, ca în planurile inițiale ale Capitoliului din Washington¹, sembrate de un alt arhitect amator, medicul scoțian William Thornton, cunoscut pînă atunci mai ales pentru zelul cu care se dedicase încurajării construcției de nave cu motor, direcția neo-clasică nu se va manifesta pe deplin convingător de-a lungul întregului veac al XVIII-lea. În lunga operație de modificări a acestui plan care — în pofida entuziasmului lui Washington — s-au dovedit de la început extrem de discutabile, s-a apropiat mai mult de o înțelegere neo-clasică a proporțiilor

¹ Cel care a ales proiectele lui Thornton, recomandîndu-le comisiei însărcinate cu începerea construcțiilor, a fost Washington însuși, pe care l-a impresionat în mod deosebit rotunda centrală. „Măreție, simplitate, înțeleaptă împărțire a spațiului sînt atât de bine îmbinate în acest plan al doctorului Thornton — scria el comisiei — încît nu mă îndoiesc că va primi întreaga aprobare a domniilor voastre“ (vezi Th. Morse, *Story of the Nation's Capitol*, Washington, 1969, p. 14

clădirii a fost James Hoban. Numele său s-a impus mai ales după 1792, anul în care a primit comanda pentru construcția Casei Albe. Dar estetica acestui curent nu a fost acceptată fără rezerve de artiștii și de arhitecții americani nici după ce preferința căpeteniilor noii republici pentru acest gen de artă a devenit evidentă. Gustul publicului american nu depășise un anumit stadiu pentru care îl pregătise arta produsă în scurtul răstimp de când, abătându-se de la inflexibila dogmă puritană, începuseră să creze pictorii din aceste locuri. Trecerea întemeiată pe norme mai complexe, implicând și numeroase aluzii mitologice și de istorie antică, nu se putea face dintr-odată.

Dovadă că și în sculptură, artă în care profesionalizarea începe a se produce în epoca de triumf al neoclasicismului, cei care primeau comenzile clientelei obișnuite, alcătuită din negustori și din fermieri mai înstăriți, erau tot artiștii ce continuau viziunea naivă a cioplitorilor de piatră din secolul precedent. Portretul și alegoria de factură neoclasică apar, deocamdată, doar în edificiile publice și în casele câtorva conducători ai republicii, mai ales ale celor care avuseseră prilejul să viziteze Franța, („oricine iubește libertatea — spusesse Jefferson — are două patrii: cea dintâi — țara în care s-a născut, cea de-a doua — Franța“), unde, în anii de după revoluție, neoclasicismul devenise curentul artistic dominant.

Interesant e, totuși, că și în sculptura lespezilor de mormânt, artă prin excelență populară, se deslușesc unele ecouri clare ale sculpturii antice, ca în acelea cioplite, în jurul lui 1790, de Ebenezer Drake din Connecticut, sau de pietrarul anonim care a sculptat pietrele de pe mormintele familiei Sikes din Belchertown, în Massachusetts, unde capetele stilizate sînt înconjurate de o ramă cu motive florale și geometrice, de clară inspirație romană. Chiar și în meșteșugurile populare, în sculptura în lemn, de exemplu, încep să-și facă loc motive care le

amintesc pe cele ale artei antice. Alături de o statuie ecvestră a lui George Washington¹, cioplită în lemn și colorată în tonuri vii, în care simțul decorativului provine din arta folclorică a veacului precedent, altele (mai ales figurile omenești și mitologice montate la prora corăbiei) cuprind surprinzătoare aluzii la sculptura greacă și reprezentările lui Apollo cioplite de Simeon Skillin sau cele ale lui Nike datorate bostonianului Isaac Fowle sînt pilduitoare în această privință.

Sculptura profesioniștilor² nu depășea decît arareori un anume aer naiv. William Rush, al cărui nume figurează printre cele ale fondatorilor Academiei de Arte a Pennsylvaniei, s-a apropiat cu mai mult curaj de arta neoclasică. Dar adeziunea sa la estetica sculpturii franceze a timpului nu a anihilat o înclinație caracteristică spre reprezentarea realistă a detaliului fizionomic, ca în pictura americană a secolului al XVIII-lea.

John Frazee (care și-a început cariera ca sculptor de pietre tombale, în New Jersey) și-a însușit mai deplin modelul antic, mai ales pe cel al artei romane: portretele sale aspiră să înfățișeze personaje sobre și demne, cu căutătură severă, „sugerînd — așa cum se socotea pe vremea aceea — nemurirea“.³

Chiar și atunci cînd se apropia cu mai multă înțelegere de exemplul artei vechi (preluată, cel mai adesea, prin intermediul neoclasicului francez), sculptura vremii nu se desprindea întru totul de o anume viziune a meșteșugarului, lipsită de forța de interpretare dobîndită pe atunci de pictură. O cercetare chiar și sumară a direcțiilor ce se manifestau în arta americană la acea răscruce a veacurilor scoate la iveală superficial-

¹ Astăzi la Muzeul de Artă din Boston.

² De fapt, acești „profesioniști“ erau autodidacți, unii dintre ei provenind din foști cioplitori de pietre tombale.

³ Vezi Thomas F. Perkins, *John Frazee*, în „Journal for American Art“, nr. 6/1962, p. 27

litatea unei judecăți care tinde, așa cum relevam mai devreme, să definească mișcarea picturii de pe atunci în funcție de „fidelitatea față de exemplul lui Copley și al lui West“, cei doi artiști care „au dat Americii sensul și substanța picturii la începuturile modernizării ei“.¹ Evoluția artei e, neîndoielnic, mai complexă decât această separare rigidă a unei direcții „West-Copley“ de alta care s-ar dezvolta în afara înrîuririi exercitate de viziunea celor doi pictori. Chiar și între elevii lor, cei mai apropiați, diferențele de tonalitate, de intensitate lirică, inserțiunile neo-clasice, baroce sau altele care nu pot fi explicate fără referiri la romantismul european, sugerează deosebiri foarte adânci. Cu atât mai semnificative vor fi diferențele între ceilalți pictori a căror apropiere de West și de Copley va fi numai accidentală și lipsită de consecințe importante.

Cele cîteva decenii care au urmat războiului de independență nu au dus la o limpezire a curențelor artistice americane. Se poate, fără îndoială, semna o receptare tot mai vădită a ideilor romantismului european; dar procesul acesta se producea fără a fi fost însoțit de publicarea vreunui manifest, de constituirea vreunei mișcări unitare. Ceea ce a dus, în același timp, la o expresie artistică — supusă mai puțin unor principii teoretice și izvorînd mai curînd din înclinarea temperamentală a artiștilor. Manifestarea romantismului va fi, însă, înrîurită de persistența unei viziuni realiste, dominantă în arta americană de-a lungul secolelor precedente. De altfel nici literatura primei jumătăți a veacului al XIX-lea nu dobîndise o conștiință romantică în măsură să determine vreo transformare profundă a artelor plastice. Versurile lui Longfellow, incontestabil personalitatea poetică a cărei viziune impresionase în chipul cel mai evident literatura timpului, structurau elanuri romantice în jurul unor teme de factură clasicistă, iar Poe,

¹ Vezi, de pildă, Samuel Harris-Corse, *Heights and Depths*, în „Cultural Surveys“ nr. 4/1937

prin intermediul căruia s-ar fi putut descoperi un sentiment romantic mai semnificativ, nu va fi luat în seamă decât mult mai tîrziu, cînd momentul romantic se consumase și artiștii americani nu vor mai fi atrași, decât rareori, în această direcție.

Romantismul pictorilor americani va fi rezultatul unor înclinații temperamentale și nu al unei adeziuni programatice. Deși s-a manifestat relativ timpuriu, el nu se va contura niciodată ca o mișcare pe deplin încheată, pentru că i se va opune, în forme variate, tradiția realismului care va fi susținută mai hotărît de artiști respectați. Unul dintre aceștia va fi Gilbert Stuart, „cel mai de seamă portretist al generației de după război“.¹

Elev al lui Benjamin West, el devenise unul dintre cei mai faimoși pictori londonezi din jurul lui 1780. Critica timpului îl socotea „artist de mare talent pe care îl întrece numai sir Joshua Reynolds, în ceea ce privește analiza psihologică, dar nu-și investește modelele cu o asemenea fără de margini demnitate și nici nu alunecă într-o artă peste măsură de grațioasă“². Stuart căuta să descopere trăsăturile fundamentale ale caracterului celui căruia îi picta portretul, dincolo de reacțiile sau de atitudinile trecătoare; de aceea, modelele lui vor părea mai puțin teatrale decât cele ale lui Trumbull. Maestrul său, Benjamin West, va spune despre el că „batea în cuie un chip pe o pînză“³.

Capodopera lui Stuart în anii șederii în Anglia va fi *Patinatorul*, un portret care demonstrează știința artistului de a așeza subiectul într-un spațiu unde circulă aerul și unde lumina vibrează pe suprafețele obiectelor cu o intensitate neatinsă de nici unul dintre pictorii americani de pînă atunci. Pe cînd lucra încă în atelierul lui West,

¹ Charles Merrill Mount, *Gilbert Stuart*, New York, 1964, p. 201

² Vezi William T. Whitley, *Gilbert Stuart*, Cambridge, Mass., 1932, p. 56

³ *Ibid.*, p. 59

el mărturisea că nu vrea să-și aleagă modelul nici unui artist, nici contemporan, nici din alte vremuri, ci „să aflu — spunea — ceea ce înseamnă natura pentru mine, să o privesc cu propriii mei ochi”¹. Încă de la începutul carierei, băga de seamă că, în natură, umbrele nu sînt delimitate de linii cu formă geometrică. „Uită-te la mîinile mele — îi spunea unui elev de-al său; bagă de seamă cum sînt amestecate și contopite umbrele și culorile și, totuși, întregul e clar ca argintul”².

Mijloacele de realizare ale analizei erau destul de sumare, dar de o surprinzătoare eficiență. Pornea de la definirea maselor de culoare, a volumelor celor mai ample și, apoi, desena trăsăturile specifice, fără a mai fi nevoit, astfel, să descrie „liniile inițiale” recomandate de Copley și care reclamau lungi și obositoare studii de atitudine și de raporturi ale formelor. Carnația nu era realizată prin amestecul culorilor, deși artistul credea că „pielea are o strălucire care rezultă din contribuția multor tonuri cromatice”; îi plăcea să le aștearnă în straturi subțiri, prin transparența cărora le vedea pe cele așezate înaintea, „tot așa cum sîngele se străvede prin piele”³.

Stuart considera că teoriile artistice nu au dreptul să ducă la supunerea obiectului real la unele formule tehnice preconceptuate. „Cum picta Rubens? Pe un fundal albastru sau pe unul galben? Răspuns: picta pe fundalul care convenea mai mult subiectului ales de el”⁴. Sfaturile pe care le dădea ucenicilor lui cuprindeau întotdeauna îndemnul de a observa cu luare-aminte particularitățile subiectului și nu de a reprezenta categoria căreia el îi aparține. Unii comentatori ai operei sale deslușeau în vorbele „niciodată nu poți să exagerezi în privința înfățișării individualului, dacă te gîndești că se cuvine ca privi-

¹ Cf. William Dunlap, *A History of the Rise and Progress of the Arts and Design in the United States*, New York, 1965, I, pp. 215—216

² *ibid.*, p. 220

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 76

⁴ Cf. James Thomas Flexner, *The Light of Distant Skies*, New York, 1969, p. 82

torul să înțeleagă ce fel de jivină ai ținut să pictezi”¹, o anticipare a principiilor lui Constable. Alții au mers și mai departe, punînd pictura lui în legătură cu preocuparea impresioniștilor de a consemna efectele de culoare produse de schimbarea neconținută a luminii². Stabilirea unor asemenea legături este, fără îndoială, riscantă; curente artistice ale secolului al XIX-lea nu s-au ivit, e adevărat, fără să fi dezvoltat unele trăsături existente în arta precedentă. Dar e foarte puțin probabil ca impresioniștii să fi cunoscut pictura lui Stuart într-o asemenea măsură încît să fi preluat de acolo sugestiile relațiilor dintre lumină și culoare; oricum, mărturiile documentare lipsesc, iar comparațiile operei lor cu arta engleză duc mai curînd cu gîndul la Turner decît la Constable, cel pe care comentatorii îl privesc, nu fără dreptate, ca pe unul dintre cei care au profitat de pe urma lecției pictorului american.

Întors în America, Gilbert Stuart a devenit repede artistul preferat al aristocrației federaliste create după războiul de independență. Ceea ce nobililor englezi li s-ar fi părut „o înclinare spre înfățișarea lipsită de orice măreție a modelelor”, cu alte cuvinte un exces de exactitate, le plăcea americanilor tocmai pentru că răspundea, într-o direcție nouă, gustului pe care li-l formase tradiția realismului din perioada colonială și din epocile ulterioare. O comparație între portretistica lui Feke, și cea care la timpul ei fusese atît de apreciată, și aceea practică de Stuart poate fi concludentă în multe privințe. Formele erau stilizate de Feke în contururi simplificate, statice. Culoarea avea un farmec netăgăduit, o strălucire plină de grație; dar faptul că fusese așternută după ce volumele erau așezate în spațiu, că nu participase la construcția compoziției ci fusese adăugată suprafețelor picturale se deslușește lesne. Feke era, cum s-a spus, „subiectiv”, în

¹ Cf. John Hill Morgan, *Gilbert Stuart and his Pupils*, New York, 1939, p. 106

² Vezi James Thomas Flexner, *op. cit.*, p. 82

sensul că nu tălmăcea o imagine în datele existenței sale reale, așa cum i se comunicau prin observație; ci definea subiectul pe temeiul unor principii care acționau asupra elementelor realului și le transformau într-un subiect pictural. Procesul artistic avea, la Stuart, sensul consemnării unor date observate și în care natura era implicată direct. Formele nu mai sînt atît de strict delimitate, ele se contopesc cu aerul care le înconjoară. Iar tratarea carnației amintește de cuvintele lui Stuart însuși care socotesc că „pielea trupului omenesc nu este asemenea nici unei alteia substanțe din cîte se află sub cer. Ea are toată strălucirea unei prăvălii de mătăsuri, fără să-i cuprindă și scînteierile false; și toată sobrietatea mahonului vechi, fără să aibă tristețea acestuia”¹.

În felul acesta, personajele lui Feke reprezentau o categorie, cele ale lui Stuart un individ. Ca să concentreze întreaga atenție asupra modelului, Stuart nu particulariza, însă, ambianța în care-l așeza pe cel al cărui portret îl picta. Vestimentația însăși nu mai depășește un anume rol decorativ, interioarele sînt tratate sumar, în pete de culoare, iar peisajele din fundal sînt sugerate fugar în cîteva elemente de bază menite să semnifice un arbore, norii alergînd pe cer sau reflectați într-un ochi de apă. Fără să-și înfrumuseze modelele, înfățișîndu-le cît mai aproape de aspectul lor adevărat, Stuart „le reprezenta cu o asemenea înțelegere umană, încît portretele erau întotdeauna pline de noblețe, niciodată urîtenia nu apărea brutală”².

Simțul ascuțit al observației, năzuința de a descoperi simplitatea în toate întrupările naturii au avut drept rezultat pictarea portretului lui George Washington care se află acum la Galeria Națională din Washington. Convențiilor care stabiliseră că un general victorios nu poate fi reprezentat decît într-o atitudine impunătoare, încon-

jurat de însemnele gloriei militare, Stuart le replica printr-un portret de mici dimensiuni, în care modelul era proiectat pe un fundal de culori ce iradiază, fierbinte; chipul președintelui e pictat cu o liniște sobră, iar efectele vestimentației se reduc la figurarea unor dantele ale cămășii, al căror roșu nu e altul decît acela de a realiza un ritm cromatic mai susținut. Dacă portretul impresionează cumva pe privitor, aceasta se întîmplă pentru că știm pe cine îl reprezintă și nu pentru că artistul l-ar fi investit cumva cu însușiri deosebite. Nu încapă îndoială că federațiștii care încercau să reproducă în America măreția curții Stuartilor și îl priveau pe Washington ca pe „regele tinerei republici”, nu și-au recunoscut căpetenia în acest portret cu trăsături atît de obișnuite. De aceea, au comandat lui Stuart un tablou care să se potrivească mai bine pretențiilor lor aristocratice¹. Rezultatul a fost un portret plin de grandoare², în care președintele e înconjurat de însemnele puterii lui victorioase. Gestul retoric, fundalul în care se deslușesc masive coloane de piatră, distribuția luminii, vrînd să sublinieze forța personalității lui Washington nu răspund în nici un fel ideilor despre ceea ce s-ar cuveni să fie asta, așa cum le formulase de mai multe ori Stuart. Dar și în acest portret (de altminteri, foarte apreciat de aristocrația federalistă), intenția de a reprezenta realitatea, așa cum o descoperea pictorul, se descifrează în unele detalii, precum lipsa de eleganță a costumului, poziția stingace a trupului, obrazul urîțit de o dantură falsă, lucrată fără îndemînare.

Un al treilea portret al lui Washington³ este cel pe care istoria artei americane îl citează cel mai adesea. Stuart nu l-a terminat niciodată, culoarea fundalului nu e așternută în întregime; dar el îngăduie să se urmărească modul în care artistul înțelegea să realizeze acordul între înfă-

¹ Cf. James Thomas Flexner, *op. cit.*, p. 75

² William T. Whitley, *op. cit.*, p. 21

¹ Vezi Charles Merrill Mount, *op. cit.*, p. 205

² Aflat astăzi la Academia de Arte Frumoase a Pennsylvaniei

³ Păstrat la Atheneul din Boston

țișarea modelului și reprezentarea lui într-un tablou. Asemănarea rămîne, în concepția lui, virtutea supremă a unei picturi; fundalul, construit prin suprapunerea peliculelor de culoare, avea o vibrație potolită, astfel încît trăsăturile portretului să nu fie nici o clipă modificate de influența culorilor din preajmă.

Stuart a schimbat mentalitatea pictorilor care se impusese odată cu generația lui Feke și a lui Smibert: eroii cîmpurilor de bătălie nu mai erau celebrați în scene pline de măreție, în mijlocul multimilor de soldați și al tunurilor sfărîmate. Cu el, prevestirile romantismului, care păreau atît de sigure pe vremea războiului de independență, nu s-au împlinit; și, pentru că Stuart a fost o personalitate foarte influentă a artei americane a acelei vremi, procesul de împlinire a direcției romantice va întîrzia să se producă, opoziția realismului tradițional fiind, încă mulți ani, extrem de puternică.

Încrederea în arta lui Stuart era atît de mare, încît Washington Allston, el însuși pictor foarte prețuit pe la începutul secolului, ar fi spus cîndva că „Rubens, Rembrandt și Van Dyck împreună tot nu i-ar fi egalat forța de a pătrunde sufletul modelului”¹. Ani în șir, Gilbert Stuart va fi, așa cum îl numea un critic al veacului trecut, „șeful incontestabil al pictorilor americani”, iar un ziarist al timpului observa că „ar fi cu totul neobișnuit să se pronunțe cineva asupra calităților unui tablou, înainte de a fi cunoscută părerea domnului Stuart”².

Dar oricît de puternică era influența artei sale, ea nu a izbutit să estompeze vechea tradiție a picturii din perioada colonială, prelungită de opera unor artiști cu un prestigiu bine statornicit în epocă. Ralph Earl, de pildă, era în multe privințe reprezentantul unor tendințe cu totul opuse celor care se conturau în tablourile lui

¹ Washington Allston, *Lectures on Art and Poems*, New York, 1850, p. 67

² Cf. James Thomas Flexner, *The Light of the Distant Skies*, p. 78

Stuart. „Păstrînd aura zugravului de odinioară, el dădea o înfățișare contemporană manierei care părea cu totul demodată”¹. Portretele sale, e adevărat, nu se deosebesc decît foarte puțin de acelea ale strămoșilor lui și ai lui Stuart, dar suprafețele sînt migălos vernisate, contururile desenate ferm, detaliile sînt clare și se citesc cu ușurință. Fără să fi căutat virtuozitatea efectelor de pensulație (deși strălucirea mătăsurilor este adesea realizată cu multă îndemînare), fără să construiască o arhitectură impunătoare a spațiului, Ralph Earl concentra, cu o bună cunoaștere a raporturilor dintre volume, masele de culoare în care integra formele puternic subliniate.

A fost o vreme (mai ales prin deceniile 1930—1950) cînd pictura lui era socotită „o chintesență a artei americane”². Studiile pe care le-a făcut în Anglia nu l-au determinat să urmeze formulele ce dominau încă peisagistica din acea țară; apropiindu-se, în această privință, de concepția lui Stuart (pentru că, de fapt, amîndouă descindeau din aceeași tradiție), el înfățișa natura cu simplitate, așa cum o vedea. Personajele sînt așezate în fața unor priveliști consemnate fără preocuparea de a răspunde unor principii compoziționale prestabilite. Mai mult decît atîta, se poate observa că pictorul descrie o natură specifică, neînfrumusețată, poate — cel mult — surprinsă în elementele ei cele mai pitorești. Ca și în peisajele zugravilor din secolul precedent, natura e aspră, cu ceruri cenușii, săgetate de cînduri mari de păsări negre, cu stînci prăpăstioase.

Earl a avut mulți discipoli, mai ales în Connecticut unde tradițiile picturii din perioada colonială persistaseră mai îndelung. În 1797, unul dintre foștii lui ucenici, Joseph Steward, organiza la Hartford un fel de muzeu în care expunea „ciudățeniile ale naturii și lucrări de pictură”,

¹ Matthew Baigell, *op. cit.* p. 82

² Vezi, de pildă, Lloyd Goodrich, *Ralph Earl*, în „*Magazine of Art*”, XXXIX, 1946, pp. 2—8, sau John Marshall Phillips, *Ralph Earl, Loyalist*, „*Art in America*”, XXXVIII, 1949, pp. 187—189

printre ele — bineînțeles — opere ale sale și ale maestrului său. „Sînt aici — anunța el în ziare — peste 350 de picioare de pictură“, adăugînd că fiecare pictură cu subiect biblic sau istoric are „cel puțin șaiszeci de picioare de pînă“¹. Un alt proprietar de muzeu, Reuben Moulthrop din New Haven, atrăgea publicul vestindu-l că în muzeul său se află și sculpturi de ceară, precum „David mergînd la luptă împotriva lui Goliath, purtînd praștia și piatra; chipul uriașului e înalt de zece picioare, cu straiul său de zale și cu armele sale de război“². Artistul, reprezentant al direcției populare, încă puternică în Noua Anglie, picta, la răscrucea celor două secole, într-o manieră care nu ar fi lăsat să se bănuiască de fel că, între timp, arta americană se îmbogățise cu experiențele lui Copley, West sau Gilbert Stuart. El realiza „portrete deopotrivă pictate sau sculptate în ceară, după cum cere onorata clientelă“³, fapt evident în tendința de a sugera volumele cu mijloace care ignorau folosirea umbrei, formele fiind juxtapuse pe o suprafață plană, ca în lucrările celor dinții zugravi din veacul al XVII-lea de la care moștenise, ca și Ralph Earl, respectul pentru detaliul fizionomic.

Rolul jucat în Connecticut de Ralph Earl îl va avea în Pennsylvania Charles Willson Peale. Artistul propunea o tematică lirică, opusă retoricismului eroic care înflorise în vremea războiului pentru independență și în primii ani de după aceea. O asemenea tematică nu putea atrage luarea-aminte a aristocrației federaliste, dornică să-și vadă celebrate victoriile. Așa se și explică faptul că picturile lui, cele mai multe portrete de interior, nu au fost puse în valoare decît foarte tîrziu, cînd li s-a recunoscut influența, pînă atunci nebănuită, exercitată asupra picturii din statele de la mijlocul Coastei Atlanticului. Studiile publicate recent au scos în evidență două

¹ Cf. James Thomas Flexner, *The Light...* p. 70
² Cf. Susan Sawitzky, *Portraits by Reuben Moulthrop*, în „New York Historical Society Quarterly“, 39/1955, p.387
³ *Ibid.*, p. 389

trăsături caracteristice ale artei lui: generozitatea care-l îndemna să dea modelelor sale o înfățișare plină de bunătate și, pe de altă parte, interesul pentru problemele științifice ale vremii¹.

Adevărat fiu spiritual al secolului al XVIII-lea, Peale credea în binefacerile științei, în capacitatea ei de a dărui umanității însușirile fundamentale ale înțelepciunii și frumuseții. Un portret al medicului Benjamin Rush este elocvent pentru concepțiile pictorului: istoria medicinei americane îl menționează pe Rush ca pe un exemplu de pătimașă ură împotriva dușmanilor politici și de încredere doar în tratamentele medicale violente, vindecarea constînd, după părerea lui, în luarea unei mari cantități de sînge, în urma căreia bolnavului, slăbit, aproape de moarte, „i se scotea tot răul din trup“². Peale l-a înfățișat pe cumplitul doctor ca pe o personalitate plină de farmec, cu o figură de cugetător luminată de un zîmbet blînd.

Charles Willson Peale nu avea abilitatea tehnică a unora dintre contemporanii lui, nici imaginația altora, dar interesul lui pentru descoperirea, pe temeiuri științifice, a tainelor universului îi acordă un loc important în arta vremii. Peale a fost un participant la războiul de independență și la evenimentele politice care i-au urmat, reprezentînd aripa radicală a revoluționarilor. Crezînd cu consecvență în funcția educativă, patriotică a artei, el a socotit de cuviință să dea muzeului înființat de el la Philadelphia, în 1786, un rol de „învățător al poporului“, astfel încît „să cuprindă o lume în miniatură, îmbrățișînd arta, știința, natura și religia“³ (el fiind, așa cum o dovedesc paginile masivului său *Jurnal*, un *deist convins*). Muzeul trebuia să releve „felul

¹ La „redescoperirea“ lui Peale a contribuit hotărîtor ampla monografie în trei volume, însumînd peste o mie de pagini, publicată la Philadelphia, între 1947 și 1952, de Charles Coleman Sellers.

² Harvey T. Johnstone, *Surgeons and Sick*, New York, 1927, p. 113

³ Cf. Charles Coleman Sellers, *Charles Willson Peale*, vol. I (*Early Life*, 1741–1790), p. 224

în care formele felurite ale gândirii omenеști lucrează una asupra celeilalte și corespondențele armonioase dintre ele¹.

Aceeași năzuință care-l îndemna pe West să-l înveșmînteze pe generalul Wolf în haine contemporane îl determinau pe Charles Peale să facă din muzeul său „o arenă unde să urmărească adevărul și rațiunea”². El înfățișa aici, cu multă grijă pentru acuratețea științifică, aspecte ale fizicii și ale biologiei, pictînd uneori fragmente de peisaj în mijlocul cărora își așeza animalele împăiate, astfel încît să sporească impresia de real și, în același timp, să dea mai multe informații despre viața jivinelor respective. S-a spus că muzeul lui Peale „reflecta filozofia nu numai a unui artist, ci a unei întregi generații, aceea care încheia o etapă dinaintea afirmării romantismului”³.

Evoluția strict artistică a pictorului e mai puțin caracteristică pentru stadiul atins de cultura americană la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Elev al lui West între 1767 și 1769, el s-a întors în America, fără să fi adus cu sine cîștiguri semnificative de pe urma contractului cu arta europeană; își însușise, e drept, o tehnică destul de sigură, dar nu a îndrăznit niciodată ca, biziindu-se pe ea, să interpreteze realul și s-a mulțumit doar să-l consemneze, conștiincios, așa cum îl vedea. El a contribuit, totuși, la întărirea unei tradiții care dădea portretului înțelesul unui fragment dintr-o întreagă desfășurare epică. Ceea ce nu implica, însă, renunțarea la atitudinea monumentală și înlocuirea ei cu instantaneul, cu înfățișarea personajului în mișcare, fără preocuparea de a-l descrie ca pe „o statuie eroică”⁴. Tabloul dedicat lui Washington este un exemplu; generalul e portretizat în chipul învingătorului de la Princeton; dar numai indicația marginală a artistului plasează modelul într-un cadru spe-

¹ Ibid.

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 83

³ George M. Cohen, *A History of American Art*, p. 38

⁴ Martin Friedman, *The Precisionist View in American Art*, Minneapolis, 1960, p. 16

cific, recuzita fiind îndeajuns de convențională: tunuri, steaguri desfășurate în vînt, case arzînd încă în depărtare.

Tabloul în care narațiunea se împlinea cu mijloace mai rar întîlnite în pictura de pînă atunci a zonei centrale a Statelor Unite era *Dezgroparea primului mastodont american*. Peisajul nu adăuga aproape nimic viziunii tradiționale, atentă la reproducerea meticuloasă a detaliilor, la jocurile de lumini și de umbre care pun în valoare frunzișurile, trunchiurile de copaci, culorile aspre din primul plan. Peale nu crezuse niciodată în capacitatea lui de a construi compoziții¹; scopul tabloului, cel puțin așa cum ar părea că reiese din comentariile celor care au studiat cu luare aminte scrisorile pictorului, mărturiile celor mai apropiați discipoli ai săi, era acela de a demonstra „cît de minunate sînt lucrurile aflate pe pămîntul acestei țări”².

Dincolo de stîngăciile desenului, compoziția are o exuberanță pe care i-o dau mișcările grupurilor de personaje mărunte, unite cu greu într-o schemă generală; însuflețiți de un fel de entuziasm copilăresc, eroii întîmplării par niște pitici din poveste care, folosindu-se de unelte cioplite cu naivitate, scot comori din pîntecele pămîntului. E ceva din entuziasmul pe care îl simțise Peale însuși cînd fusese călăuzit la marginea excavației: „Privea — scrisese el la persoana a treia — la această groapă uriașă plină de apă! Plăcerea pe care o simțea vîzînd locul unde stătea ascunsă comoara, aproape că-l ispitesc să-și lepede hainele și să se arunce în apă, ca să simtă oasele pitite în adînc”³.

Pictorul nu a crezut, de fapt, niciodată în

¹ „Singurul meșteșug pe care sînt în stare să-l duc la capăt cu oarecare îndemînare este acela al portretului. Vă voi invidia întotdeauna cu neîrămuț respect pentru măiestria domniei voastre de a picta întîmplări cu mai multe personaje care mie nu îmi izbutesc deloc”. (Scrisoare către Benjamin West, 14 octombrie 1800; citată de Sellers, vol. II, p. 116.)

² Sellers, II, p. 119

³ C.W. Peale, *Autobiography*, Philadelphia, 1855, p.132

valoarea artistică a acestei compoziții, nu a întrezărit însemnătatea ei de a inaugura o epocă nouă, aceea a simplității și a naturalității, și nu a socotit-o altfel decât o consemnare a unor amintiri personale (Peale și familia sa sînt reprezentați în extrema dreaptă a tabloului, artistul desigurînd o planșă pe care sînt desenate oasele fosilei). Aceasta și pentru că, foarte curînd după ce terminase tabloul, el s-a apropiat de tehnica neo-clasică pe care a deprins-o de la unul dintre fiii săi, întors de la studii din Parisul dominat de arta lui David și a elevilor săi.

Tabloul avea, pe de altă parte, un rost practic: Peale voia să-l expună în muzeul de istorie naturală (primul de acest fel în America) pe care-l organizase la Philadelphia. În 1801, el cumpărase, pentru acest muzeu, cîteva oase ale scheletului de la proprietarul pămîntului pe care ele fuseseră găsite. La lucrările, foarte complicate — mai ales pentru tehnica vremii — Peale fusese ajutat de însuși Thomas Jefferson, pe atunci președinte al țării. La porunca președintelui, armata și marina îi pusese la dispoziție mîna de lucru și mașinării speciale. „Trebuie... să vă felicit — îi scrie Jefferson — pentru proiectul... de a obține un schelet complet al marelui necunoscut și pentru entuziasmul pe care l-ați dovedit în momentul critic al descoperirii, pentru zelul cu care v-ați dăruit recuperării acestor grandioase monumente animale”¹.

Pentru unii, aici s-ar întrezări „adaptabilitatea” lui Peale și a generației sale, lipsa lor de dogmatism²; poate că împrejurarea lasă a se înțelege cît de persistentă era atitudinea antiromantică și cît de variate erau formele ei de manifestare în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Neoclasicismul, adesea empiric, nu era decît o nouă modalitate de a cenzura elanurile romantice, neasimilate încă de o pictură a cărei tradiție de reprezentare precisă a detaliilor era atît de puternică.

¹ Cf. John K. Howat, Natalie Spassky, *19 th-Century America Paintings and Sculpture*, catalog al expoziției jubiliare de la Muzeul Metropolitan din New York, 1970, pl. 11

² Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 86

VI. ÎNCEPUTURI ROMANTICE ȘI PERMANENȚE CLASICISTE

Primii ani ai secolului al XIX-lea nu au produs vreo schimbare semnificativă în evoluția artei americane. Cultura fostelor colonii nu va depăși, încă multă vreme, dependența de modelele europene; singurele domenii în care se contura o înțelegere mai cuprinzătoare a realității din Lumea Nouă erau pictura de portrete și, într-o măsură încă și mai evidentă, arhitectura. Trumbull, Peale, Gilbert Stuart nu respinseseră cu desăvîrșire înfrîurirea britanică, dar o integraseră unei tradiții mai vechi, aceea a portretisticii realiste din Noua Anglie, din New York și din Pennsylvania, așa cum, de aproape două secole, o practicaseră „zugravii” sosiți aici de pe alte pămînturi. Se depășise mai de mult granița artizanatului, generația care se formase la sfîrșitul secolului precedent își punea probleme mai complexe, deși, e adevărat, nu izbutea să le rezolve întotdeauna cu destulă limpezime. Fie în direcția stilului georgian, al cărui rafinament era primit favorabil de aristocrația federalistă, fie în aceea a „Renașterii clasiciste”, promovată de școala lui Jefferson și a lui Bulfinch, arhitectura dădea împliniri durabile, unele dintre ele rămînînd surse de inspirație pînă după mijlocul secolului.

Dacă am putea să acordăm credit nelimitat statisticilor alcătuite în acea vreme (deși criteriile lor nu sînt foarte clare), am ajunge la concluzia că, excepție făcînd *Viața și faptele de*

neuitat ale lui George Washington, o carte a obscurului Mason Locke Weems, toate celelalte opere literare care s-au bucurat de răspîndirea largă în America erau cele scrise de europeni, mai ales cele ale lui Byron și ale lui Walter Scott.¹

În bibliotecile publice, al căror număr creștea foarte repede, cărțile cele mai solicitate nu erau nici acelea ale lui Joel Barlow, autor al unei *Columbiade*, epoeie inspirată de descoperirea Americii, nici romanele sentimentale ale lui Charles Brockden Brown, ci cărțile autorilor englezi contemporani sau ale celor din secolul al XVIII-lea². Și, cum pe atunci nu exista nici o lege care să apere dreptul de autor, editorii americani preferau să publice operele unor scriitori de renume de dincolo de ocean, decît să facă investiții riscante în tipărirea autorilor locali. Cel mai de seamă poet al vremii, Philip Frenau (ale cărui versuri mărturiseau, cu o neîtgăduită forță lirică, simțămintele de mîndrie și de speranță ale celor care învinseseră în războiul de independență, dar și dezamăgirea pricinuită de tot mai răspîndita „religie a banului”) trebuia adesea să-și cîștige existența ca pilot al corăbiilor venite spre porturile americane.

Către începutul deceniului al treilea, însă, printre scriitorii preferați ai cititorilor americani au început să fie pomeniți și cîțiva prozatori a căror operă era dedicată oamenilor și faptelor din țara lor: Washington Irving și Fenimore Cooper. Curînd după aceea, romanele și povestirile lor deveniră modele pentru scriitorii din Sud. Era momentul în care New Yorkul ajunsese centrul economic și cultural al tuturor statelor americane, fapt reflectat în toate domeniile vieții intelectuale. Cu o singură excepție: aceea a artelor plastice. Oricine urmărește istoria culturală a New Yorkului, oricine notează datele la care au fost pictate tablourile aflate astăzi

¹ Vezi Webster's Guide to American History, Springfield, 1971, pp. 785—786

² J.C. Furnas, *The Americans; A Social History of the United States, 1587—1914*, New York, 1969, p. 321

în principalele muzee, observă cît de puține sînt, la începutul secolului, înfăptuirile importante. Cei trei artiști care au fost socotiți reprezentativi pentru generația ce s-a afirmat după dispariția lui Stuart, Trumbull, Earl, Peale, au fost Washington Allston, John Vanderlyn și Samuel F.B. Morse. Dar nici unul dintre ei nu a dobîndit succesul și faima celor mai vîrstnici, iar unii au numit această generație „cea mai tragică din întreaga istorie a artelor americane”¹. Înconjurat, la început, de o oarecare stimă, Allston va muri sărac și aproape neștiut, după eșecul unei compoziții comandate de cîțiva bostonieni bogați; Vanderlyn aducea în pictura americană unele accente romantice, într-un moment în care cultura țării lui se îndrepta hotărît spre estetica artei clasiciste, astfel încît va rămîne întreaga viață neînțeles și însingurat; Morse nu a fos niciodată prețuit, și contemporanii îi reproșau o supărătoare lipsă de imaginație.

E adevărat că societatea americană nu constituia încă un mediu prielnic afirmării unei arte care să exploreze realitățile naționale. Îndemnurile de a „descoperi ceea ce e caracteristic noii națiuni” păreau a se menține la nivelul unei retorici fără consecințe imediate în cîmpul practicii artistice². Publicului din orașele mai importante, New Yorkul, Philadelphia, Boston, li se păreau întru totul exotice, teme precum acelea ale vieții indienilor, ale „frontierei”, ale obiceiurilor și tradițiilor americane și chiar ale războiului de independență. Sub înfriurirea filozofiei unei secte protestante, din ce în ce mai puternică în viața socială a Americii, metodistii, arta era privită ca o modalitate de a transmite „ideea atotcuprinzătoare” și nu ca o formă de reprezentare a unei realități istorice concrete. Într-o vreme a unor transformări sociale rapide, pictorii vor reprezenta, ani în șir, concepțiile conservatoare, aflate în conflict nemijlocit cu ideile celor mai luminați

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 87

² Edgar Preston Richardson, *American Romantic Painting*, New York, 1944, p. 36

gînditori politici, în primul rînd ale urmașilor lui Jefferson și Paine; Morse, de pildă, era un bigot care se temea de „tulburarea ordinei divine ce trebuie să domnească în așezările și instituțiile Americii”¹.

Unul dintre cei mai pătrunzători observatori ai societății americane, francezul Alexis de Tocqueville, va constata în jurul lui 1830 cît de stricte erau limitele pe care gustul le impunea creației pictorilor și a sculptorilor. Generația lui Allston va înregistra cu amărăciune această situație și paginile jurnalelor lor, scrisorile și mărturiile celor care i-au cunoscut demonstrează cît de greu le era să-și adapteze opera la pretențiile clientelei.

Ceea ce accentua starea nefericită a artiștilor era împrejurarea că instituțiile întemeiate cu scopul promovării artei deveniseră adevărate obstacole în calea evoluției ei. „Columbianum”-ul înființat în 1795 la Philadelphia pentru a-i educa pe artiști și a le expune lucrările, „Academia Americană de Arte Frumoase”, creată în 1802 la New York și „Academia de Arte Frumoase a Pennsylvaniei” întemeiată în 1805 la Philadelphia erau administrate de oameni ale căror legături cu arta erau îndeajuns de aproximative. Curînd ele s-au transformat, așa cum o spunea Allston însuși, „în depozite de copii de ghips după sculpturi antice”². Educației artistice și expozițiilor anunțate în programul lor inițial nu li se dădea decît foarte puțină atenție, iar oamenii de afaceri care le finanțau își impuneau punctul lor de vedere, rareori apropiat de acela al artiștilor. Așa încît prestigiul acestor instituții s-a năruit repede, iar pictorii și sculptorii s-au văzut din nou reduși la condiția meșteșugarilor organizați în gilde.

Dintre toți artiștii acestei generații, istoricii culturii americane îl socotesc pe Washington Allston drept cel mai reprezentativ pentru mișcările intelectuale care prevesteau romantismul.

¹ Cf. Carleton Mabey, *The American Leonardo, a Life of Samuel F.B. Morse*, New York, 1943, p. 68.

² Washington Allston, *Lectures on Art and Poems*, p. 276.

Unii îl așază alături de Charles Broockden Brown, autor al unor foarte populare romane gotice, de Washington Irving și de William Ellery Channing, care-i anticipa pe filozofii transcendentaliști, toți aceștia „contribuind la modificarea punctului de vedere enciclopedist al lui Benjamin Franklin și al lui Charles Willson Peale și aruncînd o punte spre formele romantice ale culturii”¹.

Uneori biografia explică înclinațiile romantice ale lui Allston prin „poveștile cu vrăjitoare și cu zîne pe care le-a ascultat în copilărie pe plantațiile din Carolina de Sud, ceea ce a făcut cu puțință apropierea de subiectele fantastice ale lui West”², în atelierul căruia a studiat, între 1801 și 1803. Este adevărat că pictorul căuta poezia înfățișărilor naturii, dar mai ales pe acelea exprimate de calmul visător al priveliștilor, de jocul liniștit al culorilor care estompează formele. Credea că nimic nu este fragmentar în lumea exterioară și dorea ca arta lui să reflecte interdependența armonioasă a părților. Spre deosebire de Peale, pentru care opera de artă era un meșteșug care se putea însuși prin ucenicie neconținută, Allston atribuia picturii semnificația unei profeții; talentul și puterea de înțelegere a lucrurilor, așa cum se reflectă ele în conștiința pictorului, erau factorii originalității artistice.

Allston era contemporan cu poezii și cu gînditorii grupărilor de la New York, Philadelphia și Harvard, care respingeau ideea că făptura umană ar fi o entitate permanentă și o înlocuiau cu aceea a naturii omenești variabile, întrupată în indivizi feluriți ca structură și ca manifestări. Cunoașterii dobîndite prin intuiție i se acorda importanța atribuită pînă atunci numai cunoașterii logice. Pentru mulți artiști ai generației lui Allston, omul era mai puțin o creație a rațiunii decît una a sentimentului, făptură trăind într-o lume a neconținutelor mișcări. E concluzia la

¹ H.L. Norris, *Streams of Culture*, New York, 1971, p. 168.

² E.P. Richardson, *Washington Allston*, Chicago, 1948, p. 175.

care va ajunge și lirica lui Shelley, la puțină vreme după aceea: „în lume veșnică e doar mișcarea“.

Pictorul american va vorbi și despre „interacțiunea sentimentală“ care se stabilește „între om și natură“: cu cât „omul... observă natura și meditează asupra ei“, imaginația și sensibilitatea lui „devin mai cuprinzătoare, iar el își însușește o gândire și o simțire din ce în ce mai subtile“¹. Natura devenea, astfel, mai curînd o forță educativă decît un prilej de bucurie fizică și sufletească. Teoriile filozofice și estetice ale lui Allston au fost dezvoltate în *Lecțiile despre artă*, scrise mai ales în deceniul al patrulea al secolului². Artistul era un pasionat cititor al literaturii romantice, fiind influențat în primul rînd de Coleridge, pe care îl întîlnise la Roma în 1805. Poetul englez va scrie cîndva: „spre deosebire de toți ceilalți artiști contemporani... (Allston) pare a fi deslușit ce înseamnă natura — nu formele moarte, *litera* ei exterioară, ci viața naturii așa cum se revelează *Fenomenului*, sau, mai degrabă, așa cum tinde să i se reveleze“³.

Ca și autorul *Biografiei literare*, pictorul american credea că, dincolo de lumea cunoscută de simțuri, se întinde un teritoriu al misterului pe care nu-l pot descoperi decît sensibilitățile superioare. Limbajul în care se tălmăceau aceste impresii era, în concepția lui Allston, culoarea; impresionat de la bun început de înfăptuirile școlii peisagistice engleze, el „s-a simțit copleșit de arta venețienilor“⁴ pe care i-a văzut la Luvru, în tovărășia compatriotului său, Vanderly, în 1804. Așa cum va mărturisi mai tîrziu, în prezența picturilor lui Tizian, ale lui Veronese și Giorgione, „nu se gîndea la altceva decît la răsunătorul concert al culorilor sau, mai degrabă, la formele

¹ Cf. E.P. Richardson, *op. cit.*, pp. 27—30, *passim*.

² Prima ediție: Washington Allston, *Lectures on Art, and Poems*, a fost publicată de Richard Henry Dona, Jr. (New York, 1850).

³ Citat în E.P. Richardson, *op. cit.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

indefinite ale bucuriei intelectuale... cu care ele umpleau imaginația privitorului, invitîndu-l, parcă, să desăvîrșească tablourile“. O armonie atotcuprinzătoare „se statornicește între o operă de artă bine lucrată și un privitor sensibil“. Venețienii, spunea el, „nu se adresează doar simțurilor... ci acelei regiuni a imaginației despre care se crede că s-ar afla sub stăpînirea muzicii“. Culoarea lor „e creatoare prin însăși natura ei, dînd naștere la mii de lucruri pe care ochiul nu le-ar fi putut zări, nu le-ar fi deslușit înfățișarea și nici nu le-ar fi putut despărți de formele din care au izvodit“¹.

Peisajele sale ilustrează o concepție întru totul diferită de aceea a lui Trumbull; priveliștea de natură nu mai e ilustrată cu detaliile care o pot localiza precis, nu mai are valoare de document, ci devine un comentariu liric. Un *Peisaj cu lac*², de pildă, e lucrat în tonalități de brun cald, dînd armonie tuturor formelor. Allston aplica straturi subțiri de pigment și de glazură pentru a obține suprafețele luminoase pe care le admira în pictura lui Tițian și pentru a comunica sentimentul spațiului din pictura lui Claude Lorrain. (La Roma, i se spunea „Tițianul american“, fapt semnificativ pentru un centru artistic aflat sub înrîurirea stilului neo-clasic³.)

Portretele exteriorizează aceeași stare sufletească pe care încearcă s-o capteze și peisajele. Ele nu își propun să noteze doar înfățișarea fizică sau condiția socială a modelului, ci să descopere și „unicitatea însușirilor subiective și, astfel, să le pună în lumină portretul lor sufletească“⁴. El a fost cel care a introdus în arta americană portretul „stării sufletești“, înlocuind tehnica tradițională a eclerajului puternic, capabil să pună în valoare detaliile fizionomice, cu o penumbră misterioasă, socotită de istoricii artei americane

¹ Cf. *ibid.*, pp. 59—60.

² Pictat în 1804, aflat astăzi la Muzeul de Artă din Boston.

³ Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 92.

⁴ *Ibid.*

că ar avea semnificația „primelor semne ale ideologiei artistice romantice”¹.

Allston credea că „puterea omenească, în comparație cu întinderile nesfârșite ale universului, este limitată”². Scopul picturii (și, în general, al artei) era acela de a explora „spaima și neliiniștea cu care ființele omenești răspund tainelor nepătrunse ale necunoscutului”³. Dar scenele (de obicei, teme biblice) alese pentru ilustrarea acestei idei sînt de o surprinzătoare lipsă de efect. Figurile sînt așezate cu grija montării unui spectacol teatral, marcînd — de fapt — o întoarcere la compoziția lui Greuze; dar ceea ce era acolo potrivit unui spectacol cu o dramă burgheză, de factură Marivaux, devine impropriu unei tragedii inspirată de Chateaubriand.

Adeziunea lui la romantism este, în felul acesta, incompletă. Țintind să reformuleze teoria neoclasică a artei, el a ignorat, totuși, o caracteristică fundamentală a artei romantice: tablourile lui nu cuprind niciodată acea proiectare a propriei personalități în opera de artă pe care o recunoaștem la contemporanii lui din Europa. Aceasta nu e o observație ce se referă numai la Allston, ci la întreaga generație de romantici americani, la reticența cu care ei își exprimau emoțiile. Dintre toți artiștii din America primei jumătăți a secolului trecut, numai Poe era capabil să transmită personajelor lui trăsături ale propriei personalități, să le încarce cu semnificații emotive desprinse din propriul autoportret.

Allston afirma cîndva că un mare artist de talia lui Rafael și-a impregnat opera cu aspecte ale personalității lui și că „această putere de a îmbiba cu viața cuiva, așa cum a fost ea cu adevărat, de a o transmite vieții simulate de artă este suprema prerogativă a geniului”⁴. Dar con-

cepțiile sale erau atît de profund influențate de acelea ale pictorilor Renașterii (singurii adevărați maeștri a căror lecție e vrednică a fi luată în seamă, așa cum credea el), încît la început, personalitatea lui s-a estompat, covîrșită de aceea a marilor predecesori și pictura lui va abunda în citate evidente din operele lor. Un contemporan al său ceva mai tînăr, Thomas Cole, spunea odată: „Gustul lui era rafinat, cu mult deasupra celorlalți artiști din vremea lui...” dar admirația lui excesivă pentru vechii maeștri „l-a dus la rezultate cu totul nedorite... Picturile lui... mi-au amintit întotdeauna de acelea din atelierul unei școli de artă”¹.

Treptat, pictura lui Allston s-a apropiat de modelele romantice, dar, lucru curios, abia după ce s-a întors în America, în 1818. Drama lui a provenit din lipsa oricărui acord între ideile pe care le profesa atunci și atmosfera artistică aridă, conservatoare a Bostonului acelei vremi; pe de altă parte, operele realizate de el în anii aceia nu au putut pleda în sprijinul teoriilor lui. Unii au pus eșecul lui Allston exclusiv pe seama nefeicitului destin al *Ospățului lui Baltazar*, compoziție la care a lucrat douăzeci și cinci de ani, fără s-o poată termina. Adevărul mi se pare a fi mai complex. Artistul și-a regăsit temperamentul în scene de poezie intimă, de reverie, contrastînd direct cu teoriile lui estetice care susțineau necesitatea unei picturi energice. Sînt priveliști calme, amintiri nostalgice ale peisajului italian, chiar și tablourile intitulate „scene americane”, lucrate mai ales în ultimii ani ai vieții, sînt — de fapt — reconstituiri ale unui peisaj idilic fără vreo legătură cu înfățișarea adevărată a pădurilor și a lacurilor americane și sugerează încă atmosfera Italiei.

Portretele de femei sînt și ele pictate cu un lirism domol, au o puritate care le apropie de acelea din versurile lui Poe. Sînt însă mai puțin

¹ Virgil Barker, *American Painting; History and Interpretation*, New York, 1950, p. 188

² Washington Allston, *op. cit.*, p. 39

³ *Ibid.*, p. 75

⁴ Cf. William Dunlop, *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, New York, 1965, II, p. 313

¹ Cf. James Thomas Flexner, *That Wilder Image*, Boston 1962, p. 48

celeste, mai direct înrudite cu modelele „zugravilor“ de odinioară de pe valea Hudsonului.

Washington Allston a fost, poate, cel dintîi artist american care a învățat că forma și culoarea pot să exprime o lume a vagului poetic, să descopere înțelesurile lirice mai adînci ale priveliștii de natură, ale înfățișărilor umane, dincolo de întrupările lor concrete. El nu a întemeiat o școală, în înțelesul exact al cuvîntului; dar pictura lui „a contribuit la ridicarea standardului tehnic al artei americane... și i-a încurajat pe unii artiști ai generației următoare să încerce a-și exprima în culoare propria viziune lăuntrică“¹.

Destinul lui John Vanderlyn e încă și mai tragic. Speranțele pe care le îndreptățise în tinerețe, în primii ani ai secolului, s-au risipit încetul cu încetul și anii maturității artistice s-au încheiat trist. Ignorat și sărac, s-a stins fără ca, multă vreme după moartea lui, cineva să-și mai amintească de el și să-i scoată opera din nou la lumină, dîndu-i prețuirea care — fără îndoială — i se cuvine totuși.

Fiu al unui pictor olandez care se adaptase destul de repede la tehnica portretului colonial, și-a început ucenicia cu un maestru de desen, Archibald Robertson, partizan rigid al tradiției realiste americane, și a lucrat scurtă vreme sub îndrumarea lui Gilbert Stuart. Din 1796 pînă în 1815 (cu o întrerupere de numai doi ani, cînd s-a întors să lucreze la New York), a studiat în Europa, cea mai mare parte a timpului — la Paris. Era, astfel, unul dintre foarte puținii pictori americani care nu se îndreptase spre Londra și spre modelul artei engleze. Opera sa de început reflectă viziunea neo-clasică a lui David, deopotrivă în subiect și în tehnica picturală. Compozițiile istorice ale tînărului artist sînt tratate în straturi netede de culoare modelată cu grijă, ca în tablourile oricărui alt discipol al pictorului *Incoronării lui Napoleon*. Istoria americană,

¹ Henry W.L. Dana, *Allston at Harvard*, în „Proceedings, Cambridge Historical Society”, 1948, p. 29

așa cum e relatată de el, are o înfățișare curioasă de personaje autohtone așezate într-o friză elină. O legendă din vremea războiului de independență, aceea a nefericitei Jane McCrea, scalpată și ucisă de indienii aliați cu englezii, năzuia să le amintească americanilor momentele dramatice ale istoriei lor; dar, în interpretarea lui Vanderlyn, compoziția devine o scenă statică, teatrală, în care atitudinea personajelor e citată uneori din *Jurămîntul Horaților* al lui David. Tabloul îi fusese comandat de Joel Barlow, poet faimos al acelei vremi, și urma să fie modelul unei gravuri pentru ediția ilustrată a *Columbiadei*, eposul întemeierii Americii, ediție care nu s-a mai publicat. În poemul lui Barlow (care, mai mult decît documentul istoric, constituie — cum era, de altminteri, firesc — izvorul de inspirație al tabloului), episodul e astfel înfățișat:

Pe îndelete și scrișnind drăcește

Ei brațele-i cuprind ca într-un clește:

Pe-obrazul îngereșc securea cade...

Eroii tabloului sînt uniți într-o geometrie complicată, descrisă de gesturile brațelor; eclairajul, provenind din surse așezate lateral, în colțurile de sus ale tabloului, dă o anume iluzie de basorelief, mai ales volumelor privite frontal, în vreme ce fundalul pădurii întunecate încearcă să dea mai multă consistență formelor din prim-plan.

Alteori, ca în *Marius pe ruinele Cartaginei*,¹ tabloul este un amestec de felurite detalii, copiate după sculpturile antice. Chiar și atunci cînd se consideră că Vanderlyn s-a apropiat mai mult de concepția clasică (în nudul intitulat *Ariadna dormind pe insula Naxos*, de pildă), subiectul e de inspirație clasică, iar formele năzuiesc să păstreze sculpturalul din compozițiile lui David. Numai aluzia (îndeajuns de limpede în unele

¹ Pictură care i-a plăcut în chip deosebit lui Napoleon; împăratul a intenționat s-o cumpere pentru Luvru, dar Vanderlyn a declinat propunerea și a adus tabloul în țară. Acum, el se află într-un muzeu din San Francisco

detalii, în poziția brațelor, de exemplu) la prototipurile lui Venus create de Giorgione și de Tițian sugerează o apropiere mai curînd de arta Renașterii decît de aceea a neo-clasicismului. În vreme ce peisajul cu tainice frunzișuri decupate de lumina calmă a unui amurg este o altă reminiscență a picturii engleze din veacul al XVIII-lea.

Cițiva ani mai tîrziu, către 1820, *Jane McCrea*, *Marius* și *Ariadne* erau adunate laolaltă într-o sală cu arhitectură curioasă din New York, numită „Rotunda”; Vanderlyn pregătise pentru decorarea sălii o *Panoramă a Palatului de la Versailles*, o pînză semicirculară, înaltă de patru metri și lungă de cincizeci și cinci. Ideea realizării acestui gen de pictură, un fel de strămoș al cineramei, nu îi aparținea: în veacul precedent, mai mulți artiști europeni experimentaseră modalități similare de a-l așeza pe privitor în mijlocul unei scene, reprezentată cu minuție, și de a spori, astfel, iluzia realului. Concepția artistică deriva clar din aceea a pictorilor italieni de *vedute*; scopul lui Vanderlyn era mai puțin de ordin estetic și mai mult educativ: el voia să le dea compatrioților săi o imagine cît se poate de exactă a ceea ce el socotea că e o capodoperă de arhitectură europeană.

Dar nici *Versailles*-ul, nici *Ariadna* nu au fost bine primite și artistul s-a văzut obligat să se întoarcă la tradiționala pictură de portrete, care-i putea garanta un cîștig mai sigur. Comenzile nu par a fi fost prea multe; dar, oricum, Vanderlyn avea din ce trăi și își putea îngădui să lucreze, din cînd în cînd, și tablouri al căror subiect era mai apropiat de temperamentul său. Către 1825, acest fost discipol al lui David va afirma, surprinzător de limpede, ideile romantismului: peisajul nu rămîne o consemnare a datelor reale (nici atunci cînd, ca în *Cascada Niagara*, se întemeiază pe schițe luate la fața locului) ci e o proiecție a unei stări de spirit. Scena, încorporînd detalii adevărate, le recompune în imagini în care privești reală se recunoaște

cu greu, înlocuită fiind de o descriere imaginară cu arbori contorsionați sălbatec, cu păsări ciudate veghind pe ramuri, cu ierburi înalte, culcate de vînt.

În 1837, Congresul Statelor Unite i-a comandat lui Vanderlyn pentru decorarea noii săli de sesiuni, o compoziție cu tema *Debarcarea lui Columb*. Crezînd că la Paris va afla o atmosferă mai prielnică inspirației, pictorul a plecat spre Franța. Dar „pictura a fost atît de stîngace, încît — cu toate că Vanderlyn avea mulți admiratori printre reprezentanții națiunii — nici unul nu l-a putut susține cu atîtea convingere încît să împiedice rezilierea comenzii”¹. Îndurerat, sărac, pictorul nu a mai lucrat aproape nimic pînă la moartea care „întîrzia să-l mîntuiască”², așa cum deznădăduit, îi scria unui prieten, în 1850. „Dacă ar fi să-mi încep iarăși viața — mărturisea el în ceea ce se va numi, mai tîrziu, «testamentul» artistului — nu aș șovăi să urmez acest plan de a picta portrete ieftine, fără să mă chinui cu probleme complicate de artă: nimeni nu se îngrijește aici de valoarea unei picturi duse cu grijă pînă la capăt... Averele este, la urma urmelor, lucrul cel mai important, mai ales în țara asta. Puțini se gîndesc la faimă: banii sînt totul”³.

Samuel F.B. Morse avea ambiții mai mari. Încă de pe vremea cînd studia sub îndrumarea lui Allston, el visa să fie „unul dintre aceia care vor reînvia splendoarea secolului al XV-lea... Aș vrea să strălucesc nu cu o lumină împrumutată de la ei (de la Rafael și contemporanii lui, n.n.), ci cu una mult mai puternică”⁴. Ceea ce, însă, nu s-a întîmplat niciodată.

¹ William Ingraham Kip, *Recollections of Vanderlyn*, în „Atlantic”, februarie 1867, p. 34.

² Cf. Lillian Beresneck Miller, *John Vanderlyn and the Business of Art*, în „New York History”, vol. XXXII, 1951, p. 39.

³ Cf. James Thomas Flexner, *The Light of Distant Skies*, pp. 214—215.

⁴ Cf. Oliver W. Larkin, *Samuel F.B. Morse and American Democratic Art*, Boston 1954, pp. 31—32.

Partizan statornic al democrației jeffersoniene și al instituțiilor create după războiul pentru independență, el împărtășea ideea lui Allston că „Republica americană sprijină prea puțin artele“ și că „pictura, sculptura, arhitectura trebuie să fie încurajate pentru a fi în stare să insuflă sentimentele patriotice pe care au datoriat să le dăruiască oamenilor“¹. A jucat un rol important în organizarea Academiei Naționale de Desen, care se opunea conservatoarei Academii Americane de Arte Frumoase și politicii duse de președintele acesteia, John Trumbull. „Pentru domnul Trumbull e mai important să fii om de afaceri decât artist: celor dintii, el le deschide larg ușile care rămân zăvorâte pentru studenții cu adevărat îndrăgostiți de artă“².

Din păcate, talentul lui Morse nu era în stare să-i susțină intențiile frumoase. Picturile lui sînt, de cele mai multe ori, un fel de inventar amănunțit al mobilierului, al veșmintelor, al detaliilor de arhitectură. Cînd a împlinit 42 de ani, el și-a dat, în sfîrșit, seama că înclinațiile lui nu aveau nici o legătură cu pictura; a renunțat, nu însă fără a schița un gest superb: „e vîrsta la care se cuvine să mă dau deoparte, pentru că nici Rafael nu a atins-o“³. Dedicîndu-se studiilor de fizică, pentru care vădise mai de mult un talent real, Morse va deveni curînd celebru, cînd va supune Congresului un aparat inventat de el, „în stare să transmită știri la mari distanțe“. În biografiile dedicate inventatorului telegrafului, anii în care el se consacrase picturii sînt, aproape întotdeauna, menționați doar în treacăt.

Grupul Allston-Vanderlyn-Morse nu a înrîurit, cel puțin în primele decenii ale secolului, arta americană. Importanța ideilor propuse de ei va fi recunoscută mult mai tîrziu. Pictura continua, deocamdată, să se dezvolte în Statele Unite de-a lungul unor direcții tradiționale.

¹ Cf. Carleton Mabee, *The American Leonardo*, New York, 1943, p. 69

² Cf. Flexner, *The Light...*, p. 259

³ Cf. Matthew Baigell, *op. cit.*, pp. 101—102

Portretului, care rămîne genul predominant, i se alăturaseră, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, timide încă (pentru că nici artiștii care le reprezintă nu au anvergura unor întemeietori de școală), natura moartă, peisajul, scena de gen. Prima jumătate a veacului al XIX-lea nu avea să aducă împliniri hotărîtoare în aceste genuri artistice. Credincioși lecției pictorilor de odinioară, contemporanii lui Allston și ai lui Vanderlyn își descriau subiectele în linii aspre, tăioase, din dorința ca tablourile lor să poată fi descifrate de la prima citire.

Raphaelle Peale, unul dintre fiii lui Charles Willson Peale¹, încerca să lărgescă sensul naturii statice, înfățișînd într-un tablou un cearșaf, desenat cu grija unui „trompe-l'oeil“, în spatele căruia se ghicește brațul vreunei femei îmbrăcîndu-se după baie. John Lewis Krimmel din Philadelphia va încerca să surprindă, într-un desen lemnos, cu personaje gesticulînd naiv și emfatic, ceva din atmosfera hanurilor Pennsylvaniei, iar Francisc Guy, croitor și pictor din New York să descopere crîmpeie ale peisajului specific din mahalalele marelui oraș, cu forfota lor descrisă în amănunte topografice.

Se poate releva, deopotrivă în literatura și în pictura vremii, o tendință tot mai evidentă de a da temelii istoriei naționale, ale vieții contemporane a Americii, importanța pe care generația dinainte nu o întrevăzuse decât rareori. Direcția romantică se întîlnea cu o tradiție încă viguroasă, aceea a realismului naiv; portretul și peisajul idealizat pe care le practicaseră Allston și Vanderlyn nu au avut un răsunset prea larg în arta americană, tocmai pentru că acești artiști — neîndoielnic mai înzestrați decât contemporanii lor — nu au ținut seama de o întreagă etapă a dezvoltării picturii și, implicit, a gustului public din țara lor. Cu puține excepții, clientela și pictorii înșiși nu erau pregătiți să

¹ Pe ceilalți doi, pictori și ei, îi chema Rubens și Rembrandt.

înțelege arta neoclasicismului francez și, cu atât mai puțin, izbucnirile temperamentului romantic. Există dovezi că, de-a lungul aproape al întregii jumătăți a veacului al XIX-lea, „zugravii“ și meșteșugarii care ciopleau naive statuete de lemn primeau mai multe comenzi decât artiștii întorși de la școlile europene. Un fenomen se cuvine, totuși, subliniat și în această privință: chiar și artizanii modestelor sculpturi pe care negustorii de tutun și de whisky și le așezau în vitrine, erau preocupați de reprezentarea unor tipuri americane, a indienilor și a sclavilor negri, a pionierilor care, în căruțele lor uriașe se îndreptau spre vestul făgăduințelor, a soldaților din îndepărtatele forturi de pe frontieră. Ceea ce va fi, nu după multă vreme, element al pitorescului romantic, s-a izvodit ca reprezentare a unor personaje reale.

Cîteva dintre artiștii ceva mai tineri decât Vanderlyn și Allston, aflîndu-se în relații mai strînse cu tradiția realistă a picturii americane, au încercat — conștient sau nu — să realizeze o sinteză a celor două direcții. John Wesley Jarvis, de pildă, al cărui renume de portretist s-a constituit după 1814, a urmat, în etapele împlinirii sale artistice, pe acelea ale întregii arte americane. De la „chipurile“ pictate de el în jurul lui 1805, cînd preocuparea lui principală era aceea de a surprinde amănuntul fizionomic și vestimentar, pînă la portretul comandorului Perry, pictat în 1816, străbătuse un drum semnificativ. Perry propunea un nou tip de erou, care să-l înlocuiască pe soldatul-gentilom al războiului de independență. Luptele campaniei împotriva englezilor din 1812 căpătaseră în conștiința americanilor o aureolă comparabilă cu aceea a războaielor napoleoniene, așa cum le descria pictura franceză a timpului. Eroul romantic, cu gest byronian, era surprins în toiul bătăliei, riscîndu-și senin viața, și nu mai avea înfățișarea de statuie perfect echilibrată a comandantului care se reculege înaintea bătăliei sau, înțelept și grav, meditează după ce a cîștigat-o,

așa cum fusese înfățișat Washington în picturile generației lui Trumbull.

Jarvis, care nu studiasse cu Gilbert Stuart, era — de fapt — unul dintre primii urmași ai acestui artist și ai concepțiilor lui antiacademiste. El reprezintă momentul răzvrătirii fățișe împotriva influenței lui West; unui prieten din Londra îi scria: „Salutări domnului West și întregii Academii Regale. Spune-le că pot să pîctez mai bine decît oricare dintre ei“¹.

Popularitatea de care continua să se bucure portretul e demonstrată de numărul tablourilor pictate de Thomas Sully, un englez sosit în Carolina de Sud pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Cataloagele (fără a avea siguranța că ar fi complete), care-i înregistrează opera consemnează peste 2600 de picturi, cele mai multe portrete, dar și miniaturi pe fildeș și pe abanos, cîteva compoziții istorice și scene de gen. Persistența înrîuririi lui West e demonstrată de cele mai multe picturi ale acestui artist prolific; dar ei i se adaugă, într-o sinteză specifică epocii de tranziție din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ecouri clare din arta realismului naiv al „zugravilor“ localnici și, uneori, modalități de aplicare mai viguroasă a pasteii, în pensulații energice, dezvăluind un simț al culorilor calde care-l apropie de lecția lui Turner.

Confruntarea unor tendințe atât de diverse în arta americană de la răscrucea veacurilor este, poate, și mai limpede reflectată de sculptura vremii. Istoricii culturii americane prin dezvoltarea acestei arte în legătură cu „victoriile din războiul de independență și din războiul cu englezii din 1812“, cînd „inimile americanilor erau pline de mîndrie și de un profund patriotism“². Consecința ar fi fost că „s-a simțit nevoia să se celebreze eroii naționali, așa cum odinioară făcuseră și grecii și romanii cu eroii lor“³.

¹ Flexner, *The Light of Distant Skies*, p. 204

² Lorado Taft, *History of American Sculpture*, New York, 1930, p. 263

³ *Ibid.*, p. 265

Nu se poate contesta importanța pe care a avut-o această conștiință a valorii naționale în promovarea portretisticii sculpturale. Ceea ce nu explică, însă, aceste argumente este împrejurarea că, în momentul în care Congresul Statelor Unite a votat alocarea unor sume importante pentru ridicarea de monumente publice, s-au găsit, în aproape toate centrele importante ale Americii, destui sculptori pentru a pune în aplicare hotărîrea legiuitorilor. În jurul lui 1800, un singur artist putuse să răspundă comenzilor de sculptură: William Rush. Peste cîțiva ani, John Frazee, un fost cioplitor de lespezi funerare, încercare și el, cu incontestabilă îndemînare, să sculpteze cîteva portrete, cele mai multe într-un stil neoclasic de factură franceză. Dar, după 1825, orașele se împodobeau cu statui numeroase, opere ale unor artiști localnici, adesea cu studii terminate în Franța și — mai ales — în Italia. De la sculptura ornamentală și de la aceea naivă, cu vagi preocupări portretistice, se ajunsese într-un răstimp scurt la un profesionalism artistic în care, însă, tendințele epocilor anterioare mai puteau fi încă deslușite.

Fără îndoială, starea de spirit de după războiul din 1812 este, în primul rînd, răspunzătoare de avîntul pe care l-a luat sculptura în acea vreme. Dar procesul nu s-a produs ca o consecință nemijlocită; intermediarul a fost arhitectura și, o perioadă relativ îndelungată, sculptura statuară a fost interpretată ca un ornament al noilor construcții.

Recursul la modelul arhitecturii antice nu este motivat numai de entuziasmul republican față de virtuțile civice ale Atenei de odinioară. O asemenea explicație e rezultatul unei analogii prea rigide cu concepțiile revoluționarilor francezi de la 1789. Și în acest caz, fenomenul este mai complex; el nu se mărginește la imitarea pildei lui Robespierre și a lui David. Cei care-și câștigaseră independența războindu-se cu un imperiu puternic, ale cărui armate nu cunoscuseră de mult înfrîngerea, se simțeau solidari cu popoa-

rele unor țări mici care luptau pentru neatîrnare. Războiul revoluționar al grecilor își câștigase multe simpatii în America; moartea lui Byron dăduse un sens și mai profund luptelor din îndepărtata patrie a artei antice. „Lordul Byron — scria un ziar din Boston — s-a jertfit în numele unei omeniri care iubește libertatea și frumusețea și care și-a luat drept pildă virtuțile Atenei și ale Spartei”¹. America ajungea la exemplul elin și prin mijlocirea admirației față de Grecia contemporană.

În jurul lui 1820, în cele mai multe școli din Statele Unite s-a introdus studiul limbii grecești și „tot ceea ce își avea obîrșia în Grecia devenise un simbol al libertății, al nobleții și al respectului față de însușirile individului uman”².

„Reînflorirea greacă” (termenul care sub care e cunoscută această perioadă a arhitecturii americane) a fost promovată de un grup de foști colaboratori și de discipoli ai lui Jefferson. Clădirile înălțate acum, fie că erau destinate parlamentelor unor state (precum cel din Nashville, Tennessee, construit de William Strickland), fie că adăposteau instituții de importanță mai mare (cea a Tezaurului Statelor Unite, proiectată de Robert Mills) erau copii, uneori foarte amănunțite, ale templelor grecești. Casele negusturilor bogate, biserici protestante, școli, bănci, orfelinate și arsenale erau, toate, adaptări ale monumentelor ateniene. Alteori, ca în construcția închisorii pentru datornici din Philadelphia, arhitectul adăuga modelului elin elemente ale stilului egiptean; planurile unor edificii erau criticate pentru că „nu erau îndeajuns de profund inspirate de arheologie”³.

Chiar și constructorii unor clădiri mai modeste își luau drept pildă arhitectura grecească

¹ Cf. Richard M. Taylor, *A Century of Unrest*, în „Yale University Bulletin”, 2/1969, p. 15

² George M. Cohen, *A History of American Art*, p. 46

³ John Burchardt, Albert Bush-Brown, *The Architecture of America*, Boston, 1966, p. 49

și, aspirând la simplitate, înălțau case lipsite de ornamente, dar ale căror linii le aminteau pe acelea ale arhitecturii grecești. „Stilul grecesc al dulgherilor“ și „stilul grecesc al plantațiilor“ (acesta din urmă împodobit cu coloane dorice) mărturiseau înfrângerea pe care studiile arhitecților clasicizanti o avea asupra meșterilor populari. Fără să fi avut mijloacele bănești ale bancherilor din Philadelphia și din Washington, negustorii din orașele de provincie și proprietarii de plantații nu voiau să rămână mai prejos și comandau planuri asemănătoare acelorale edificii din orașele mari. Își împodobeau fațada locuinței și grădinile cu statui de zei și de naiade, cioplite — bineînțeles — nu de sculptori de la Academia de arte frumoase, ci de pietrari care erau, astfel, siliți să-și procure costisitoare planșe și gravuri după operele Antichității.

Încercările de a adapta stilul grecesc la un arome specific american erau timide și, uneori, se refereau la detalii foarte puțin semnificative. Latrobe, de pildă, își sfătuia elevii să înlocuiască ornamentele florale ale capitelului corintic cu frunze de tutun și coceni de porumb, „glorificând bogățiile Americii“¹. Dar conștiința unei nevoi de a apropia mai mult exemplul antic de tradiția locală exista chiar și la unii dintre cei mai entuziaști propovăduitori ai „reînfloririi grecești“. Robert Mills, de pildă, e citat pentru ceea ce a fost numită „declarația artistică de independență“: „Vreau să le spun artiștilor noștri: «Studiați gusturile compatrioților voștri și ascultați-i cu luare-aminte, înțelegând ce vor și ce vă cer. Faceți ca temeiul clasic al artei voastre să se afle aici. Nu vă duceți în lumea antică pentru a vă culege exemple de acolo. Am intrat într-o eră nouă a istoriei lumii; destinul vostru e să conduceți, și nu să fiți conduși. Țara noastră, mare și bogată,

¹ Wayne Andrews, *Architecture, Ambition and Americans*, New York, 1955, p. 88

se află în fața noastră și deviza ei este *Excelsior!*”¹. Semnificativ, cuvintele lui Mills erau scrise cam în aceeași vreme în care Emerson rostea vestita sa cuvântare, savantul american, îndemnând la o preocupare mai profundă de a crea opere inspirate din realitatea americană și care se să adreseze americanilor.

Pe la mijlocul secolului „reînflorirea grecească“ își pierduse vigoarea și principiile ei estetice erau urmate mai ales de sculptură, care se ivise în bună măsură ca o artă derivând din ornamentul construcțiilor.

Opoziția față de exagerările neo-clasicismului american a fost întrupată mai cu seamă de curentul numit „reînflorirea gotică“. Poate că în nici unul din cîmpurile artei Statelor Unite spiritul romantic nu s-a afirmat cu mai multă consecvență, nu a contribuit mai hotărît la constituirea unei școli care să lucreze potrivit unui consens ideologic, decît în arhitectura acestui neo-gotic. Încă din 1824, la Academia de arte frumoase din New York se puteau auzi astfel de caracterizări ale direcției clasiciste: „...corupere a arhitecturii romane, sau — mai curînd — palladiene, care se desfată cu ornamente lipsite de sens, cu îngrămădirea de ordine care nu au nici o legătură între ele, cu mulțimea de ferestre și coloane mărunte și nefolositoare, cu pilaștri firavi și netrebuitori”². Caracterizare inexactă, fără îndoială, dar care demonstrează că, încă de la început, neoclasicismul nu s-a impus ca o direcție atotcuprinzătoare în arta americană. Goticul era susținut mai ales de artiștii întorși de la studii din Anglia; ei aduceau îndemnul lui Joshua Reynolds, pe atunci spiritul rector al Academiei londoneze de artă, care credea că „măreția catedralelor de odinioară sugerează neașteptate legături ce împing, nu îmi dau seama cum, ruinele arhitecturii medievale spre o înde-

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 56

² Cf. Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, New York, 1954, II, 331

părtată antichitate, mai îndepărtată decît vremea Romei și Atenei¹.

Arhitectura „gothick“-ului se impusese în Marea Britanie încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, odată cu admirația față de lumea Evului Mediu care pătrundea și în literatura vremii (una dintre construcțiile cele mai caracteristice ale acestui stil, conacul de la Strawberry Hill, fusese înălțată după planurile lui Horace Walpole, întemeietor al romanului de groază, străbătut de fantome sălășluind în castele ruinate, și care a fost numit „roman gotic“). În parcurile englezești începuseră să fie construite ruine pitorești de castele și de catedrale medievale, marcînd o direcție foarte puternică a gustului pentru pitoresc, în plină epocă a neoclasicismului.

În America „reînflorirea goticului“ a demonstrat, mai limpede poate decît creația literară, configurarea unui curent romantic. Dar, în vreme ce în arta europeană și în literatura Americii romantismul avea semnificația unei întoarceri hotărîte spre îndepărtatele tradiții naționale, arhitectura, sculptura și pictura americană au ignorat creația străveche de pe acest continent și s-au îndreptat spre arta europeană. Și dacă în pictură tema indianului, a peisajului sălbatec din pămînturile de la apus de Mississippi apar cu tot mai multă stăruință, aceasta se petrece mai ales sub înfrîurirea literaturii, ale cărei subiecte epice sînt, la început, direct ilustrate de tablourile pictate acum.

Goticul american e un stil de un desăvîrșit eclectism, care, înainte de a se constitui ca un curent de sine stătător, și-a conturat fiecare trăsătură ca pe o opoziție la detaliile neo-clasicului de inspirație grecească: arcul vertical, terminat într-un vîrf ascuțit de lance, era un răspuns la bolta prelung rotunjită și la arhitravă, turnurile înalte, cu nenumărate orna-

¹ Cf. Vernon P. Stewart, *Reynolds—the Teacher*, în „Cambridge University Bulletin”, 1969, p. 94

mente de piatră și de cărămidă, cu spirale, filamente de fier forjat, cu himere de ceramică și de lemn, cu coloane zvelte, cu vitralii, replicau simplității frontoanelor sau domurilor propuse de Jefferson, de Bulfinch și de discipolii lor. În același timp, însă, imaginația arhitecților se putea manifesta mai în voie, iar construcțiile lor puteau căpăta o individualitate mai pronunțată.

Cel dintîi arhitect a cărui personalitate a impus „reînflorirea gotică“ a fost Alexander Jackson Davis. Fără să fi fost un doctrinar (desena planuri pentru clădiri de inspirație neoclastică, renașcentistă, sau gotică, fără să pară a prefera în chip deosebit pe vreuna dintre ele), a fost cel ale cărui construcții au atras, mai mult decît ale altora, luarea aminte a contemporanilor. Împotriva lui se vor îndrepta cele mai înverșunate atacuri ale partizanilor neoclasicismului; unul dintre aceștia descria astfel o casă clădită de Davis în apropierea New York-ului: „un edificiu imens de marmură albă sau gri, semănînd cu un mausoleu de lux, cu un castel baronal sau mai curînd cu o mînaștire gotică, plină de turnuri, turnulețe, turele; minarete, mozaicuri, metereze; grilaje, găuri de șoarece, guri de șarpe; arcade, armuri, abside; balcoane, blazoane și alte bazonii pe care ar fi prea obositor să le înșir aici“¹.

O fărîmă de adevăr există în aceste cuvinte: clădirile lui Davis au o înfățișare ciudată, de ilustrație la o poveste cu personaje imaginare, a cărei acțiune se petrece într-o țară a fanteziei. Dar urmașii lui au știut să aleagă din acest amestec de elemente disparate pe acelea în stare să articuleze un stil coerent. Adrew Jackson Downing (cărui i se datorează primele planuri ale lui Central Park din New York, conceput ca o vastă grădină englezească) este și autorul celor dintîi cărți de arhitectură în care încerca să

¹ Cf. Bruce H. Kerman, *Architecture in the East*, New York, 1902, p. 12

explice noul stil pe înțelesul americanilor. Adeziunea lui la „reînflorirea gotică” era totală și în 1846 proclama: „Maladia templului grec a trecut... Poporul i-a supraviețuit”¹.

Alți arhitecți faimoși ai vremii, partizani ai goticului, nu și-au însușit un mic exemplu pe care să-l fi urmat fără vreo abatere. James Renwick, de pildă, care a construit catedrala St. Patrick din New York, inspirată clar de goticul francez, este și autorul planurilor pentru Institutul Smithsonian din Washington, unde pornea de la stilul anglo-normand și de la cel romanic. Mai consecvent dedicată promovării „reînfloririi gotice”, activitatea lui Richard Upjohn (arhitect venit din Anglia, în 1829), a fost adesea controversată.

Opera lui cea mai vestită este biserica Treimii din New York, construită în mijlocul cartierului comercial și bancar al Wall Street-ului, și care, astăzi, ascunsă în „valea adâncă și îngustă dintre zgîrie-nori”, a rămas ca o „relicvă a unei vremi uitate”². Unii dintre contemporanii lui Upjohn vorbeau despre ea cu un entuziasm fără rezerve: „va sta mult mai presus decât alte construcții gotice înălțate în această țară, tot așa cum o madonă a lui Rafael stă mai presus decât o pictură oarecare”³; cuvintele par a avea cu atât mai mult preț cu cât sînt rostite de Downing, el însuși înfocat susținător al goticului. Toluși, Edgar Poe, a cărui literatură mărturisește înfrîurirea goticului englez, era mai puțin înflăcărat: „Biserica Treimii e o clădire foarte arătoasă și pare a satisface întru totul sentimentele celor care se plimbă pe Broadway; ea e, de asemenea, un obiect foarte potrivit pentru a fi contemplat de agenții de bursă din Wall Street, la ceasul în care părăsesc în mare grabă contoarele băncii... Privită ca o operă de arhitectură, ca un locaș cult, ca o mașinărie de înghiț banii care ar

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 55

² John Dos Passos, *Walking on New York City*, în „Saturday Review”, June, 1949, p. 72

³ Cf. Bruce H. Kerman, *op. cit.*, p. 14

trebui să fie destinați unor scopuri religioase, ea nu îngăduie să se acorde decât puțin credit celor care au avut răspunderea construcției ei”¹.

Ca și „reînvierea grecească”, stilul gotic a fost destul de repede aplicat de meșteșugarii din orașele mici la construcțiile mai modeste executate la cererea unor clienți care voiau, fără să cheltuiască prea mult, să nu rămână mai prejos decât bogătașii. Efectul e, cîteodată, bizar, ca în clădirea din Kennebunkport (statul Maine) căreia încă din 1820, cînd a fost ridicată, i s-a spus „Tortul de nuntă”. Ajuns la îndemîna meșterilor populari, goticul s-a răspîndit repede spre vest, împînzind țara cu mărunte construcții de lemn, împodobite cu turnulețe și contraforturi; unele dintre ele sînt copii în miniatură ale Domului din Milano, altele ale vreunui castel de pe Loara sau din Sussex pe care meșterul avusese prilejul să-l vadă într-una dintre numeroasele gravuri tipărite în cărțile aduse din Europa și devenite foarte populare în Statele Unite.

Paralel cu „reînflorirea grecească” și cu cea gotică, s-a afirmat și o altă direcție, numită „reînvierea vilei italiene”, introdusă mai ales de arhitecții veniți din Anglia. Fără să fi realizat opere notabile (cu excepția, poate, a Ate-neului din Boston), acest stil demonstra disponibilitatea la înnoiri a constructorilor americani. Ornamentația mai simplă, simțul echilibrului i-au atras și pe unii dintre partizanii goticului. Downing i-a consacrat un eseu care l-a convins și pe Davis, autor al unei faimoase definiții: „Stilul grecesc are o elegantă simplitate, cel italian o elegantă varietate”².

Sculptura secolului al XIX-lea s-a dezvoltat ca o completare ornamentală a clădirilor și grădinilor plănuite de arhitecți care năzuiau „să înalțe orașe vrednice de gloria tinerei Republici”, deopotrivă în strălucire și în frumusețe „cu străvechile cetăți ale Greciei și ale Italiei”.

¹ Edgar Allan Poe, *The Broadway Journal* (1845), în *Works*, XI, 1961, p. 276

² Cf. George M. Cohen, *op. cit.* p. 58.

Influența ideilor artistice aduse de aceia care studiaseră în Europa era atât de puternică, încât chiar și artizanii autodidacți, urmași ai „ciopli-
torilor yankei“, care — în chip firesc — nu-i priveau cu ochi buni pe sculptorii întorși de la școlile italiene și franceze, nu șovăiau, totuși, să încerce a imita operele antichității grecești sau romane¹.

Tradiția sculpturii populare americane s-a imprimat în arta primei jumătăți a secolului al XIX-lea ca o direcție predominant realistă; ea va fi respectată de mulți artiști chiar și după ce făcuseră studii temeinice în atelierelor Franței și ale Italiei. Cîteodată, înțelegerea comandamentului realist era atât de rigidă, încât ducea, în cele din urmă, la compromiterea conceptului. John H.I. Browere, de exemplu, credea că portretul nu se poate dispensa de etapa mularii măștii, meșteșug pe care-l învățase la Paris; așa a lucrat și bustul lui James Madison, și cel al generalului Lafayette, și cel al lui John Adams, cel de-al doilea președinte al Statelor Unite. Browere teoretiza această confuzie între reprezentarea realistă și copia fidelă, căreia îi lipseau virtuțile artei: „... portretele idealizate nu trebuie să fie date unui public generos în locul unor portrete reale“², cuvînt prin care el înțelegea, de fapt, sculptura modelată după o mască. Poate și pentru că o ședință de poză era, în atelierul lui Browere, atât de obositoare, sculptorul s-a văzut părăsit repede de „publicul generos“ căruia voia să-i dea „portrete reale“.

¹ John Frazee, de exemplu, sculptorul atât de prețuit de burghezia provincială din New Jersey, se împotriva categoric ideii curențe că arta se cuvine învățată în Vechiul Continent: „Unii spun că nu se poate face nimic înaintea unei vizite în Europa, la Roma și la Vatican... în ce mă privește, nu cred o iotă din asemenea spuse“ (cf. Albert Ten Eyck Gardner, *Yankee Stonecutters*, New York, 1945, p. 32). Dar modelele sale rămăneau sculpturile grecești ale epocii clasice și, mai ales, ale elinismului.

² Cf. Charles Henry Hart, *Browere's Life Masks of Great Americans*, New York, f.d. (1899), p. 124

Tranziția lentă spre sculptura neo-clasică este ilustrată de creația unui fost meșteșugar de jucării și de colivii pentru păsări, Hezekiah Augur. Încurajat de Samuel Morse, el a încercat, în jurul lui 1825, să realizeze copii după sculpturile antice pe care le văzuse în albumele din biblioteca protectorului său și în primele muzee din New Haven și New York. Cea dintîi compoziție statuară pe care o va sculpta, *Jephtha și fiica lui*, cuprindea deopotrivă elemente ale influenței clasicizante și amintiri ale tradiției portretului naiv. Detaliile sculpturii antice, draperiile, veșmintele, (cîteodată și unele amănunte portretistice, chipul personajului feminin, de pildă, dovedindu-se a fi o copie după o Afrodită elenistică), sînt integrate într-o compoziție cu muchii tăioase, ca în sculpturile tombale din Noua Anglie.

Un personaj foarte pitoresc al vremii, care a contribuit foarte mult la acreditarea sculpturii ca o artă „la fel de complexă ca pictura“, a fost Horatio Greenough. Prieten al celor mai de vază intelectuali ai timpului, care îl respectau mai ales pentru ideile lui foarte originale și pentru spiritul sarcastic¹, el a fost unul dintre cei dintîi partizani ai sculpturii neoclaseice teoretizîndu-i în conferințe și în articole scrise cu evident talent literar, superioritatea față de celelalte direcții ale artei europene de pe atunci.

A studiat, în Italia, cu Thorvaldsen, una dintre cele mai proeminente personalități ale sculpturii clasiciste. Dar, în același timp, impresionat de opera lui Michelangelo, a încercat să-și însușească principiile renascentiste tîrzii privind tratarea maselor și a volumelor, fără — însă — a renunța cu totul la calmul și la delicatețea deprinse în atelierul sculptorului danez. La Florența s-a împrietenit cu Fenimore Cooper care, precum se pare, i-a încredințat cea dintîi comandă: un grup de heruvimi cîntînd (astăzi

¹ Emerson spunea că „limba lui Greenough îi era mai ascuțită decît dalta“.

dispărut); trimisă la Boston, sculptura a fost admirată de artiștii americani, iar Allston l-a convins pe filologul și lexicograful Daniel Webster (pe atunci, comisar al guvernului pentru afacerile culturale) că tînărul artist este cel mai potrivit să realizeze statuia lui George Washington, proiectată pentru marea cupolă a Congresului. La 27 de ani, Greenough a primit prima comandă importantă de sculptură acordată de guvern unui artist american.

Monumentul lucrat la Pisa nu a putut fi instalat în sala Capitoliului pentru care fusese destinat, calculele inginerilor demonstrînd că podeaua s-ar fi scufundat sub greutatea blocului imens de marmură. Așezat pentru scurtă vreme pe esplanada din fața Senatului, a trebuit să fie mutat într-o sală a Institutului Smithsonian, pentru că mulți au protestat împotriva „lipsei de pietate” de a-l fi înfățișat pe Washington cu bustul gol. De fapt, artistul a încercat să realizeze o replică a lui Zeus Olimpicul, așa cum fusese cioplit de Phidias, și să-i dea fondatorului Republicii măriștea pe care cei vechi o dădeau zeilor. Ideea lui Greenough nu a fost înțeleasă, și membrii Congresului se întrebau contrariați de ce statuia e învelită în straie grecești și pe cine fixează degetul arătător al mîinii drepte ridicat spre plafon.

Nici *Salvarea*, o compoziție în granit, concepută ca un răspuns la *Jane McCrea* a lui Vanderlyn, nu a fost apreciată precum s-ar fi cuvenit. Grupul voia să illustreze un episod din luptele cu indienii, așa cum îl povestise, într-un episod de vădită factură romantică, Fenimore Cooper. Preluînd ideea compozițională dintr-o sculptură elenistică, aplicînd-o la o narațiune romantică, Greenough se dovedea un spirit mai eclectic decît ar fi îngăduit să se creadă comentariile contemporanilor și ale urmașilor lui.

De fapt, scrierile lui resping ideea adaptării unui stil artistic, independent de „temperamentul scriitorului, al pictorului sau al sculp-

torului” și de „rostul pe care îl are opera creată”¹. Cuvîntul preferat al lui Greenough era „funcționalism”; îl folosea adesea în conferințele și în eseurile sale, relativ numeroase². În paginile faimosului *Crez al cioplitorului în piatră*, el teoretiza astfel „legea funcțiunii”: „Logica și adevărul se nasc din consecvența și armonia părților, din subordonarea amănunțelor de către mase și a maselor de către întreg. Legea adaptării este legea de temelie a naturii în toate structurile sale:

Prin frumusețe înțeleg înădăuința unei funcțiuni.
Prin acțiune înțeleg prezența unei funcțiuni.
Prin caracter înțeleg desăvîrșirea unei funcțiuni”³.

Exemplul cel mai clar de „funcționalism” i se părea corabia americană cu pînze construită în secolul al XVIII-lea, a cărei frumusețe nu era egalată, spunea el, decît de „funcțiunea” ei, adică de viteza primită de la vele, „acești mușchi ai vîntului”, cum le numea Greenough. Pornind de la această pildă a „puterii imaginației americane”, el socotea că și arhitectura orașelor „trebuie să tragă folosul de pe urma funcțiunii și nu să se supună unei formule, fie ea clasicistă, gotică sau cum se va mai fi numind”⁴.

Părerea că sculptura lui Greenough nu a fost prețuită pentru că ar fi propus soluții clasiciste prea noi unui public pentru care această artă însăși nu era încă pe deplin asimilată e contrazisă de succesul contemporanului său, Hiram Powers, fără tăgadă mai puțin înzestrat decît autorul *Salvării*.

Numărul mare al portretelor lucrate de Powers ar putea surprinde, dacă nu s-ar băga de seamă că, de cele mai multe ori, ele sînt variante ale

¹ Cf. Wayne Craven, *Sculpture in America*, New York, 1968, p. 109.

² Strînse în două volume: *Călătoriile, observațiile și experiențele unui cioplitor yankeu în piatră* (1852) și *Memoarele lui Horatio Greenough* (1853).

³ Cf. Wayne Craven, *op. cit.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

aceluiasi model roman căruia artistul îi aplica numai trăsăturile obrazului celui pe care urma să-l reprezinte. (Mai târziu, după 1837, când s-a instalat pentru totdeauna la Florența, a inventat niște aparate speciale cu ajutorul cărora putea realiza într-un timp scurt câteva duzini de asemenea busturi, toate drapate într-o togă aruncată pe umărul drept și ale cărei cute cad pe pieptul dezgolit pe jumătate.)

Cea mai cunoscută operă a lui, *Sclava greacă*, nu este decât o copie după *Venus din Milo* căreia i s-au adăugat brațele, schițându-li-se un gest molatec și fals. Soluția era lesnicioasă pentru mulți sculptori ai vremii și nu o dată clasicismul era interpretat doar ca o formulă aplicabilă fără prea mari variații. O adevărată industrie a sculpturilor s-a născut în prima jumătate a secolului trecut și rezultatele sînt, bineînțeles, departe de visul sculptorilor de a dăru Republicii („ale cărei instituții le-au întrecut pe acelea ale Greciei antice”¹, cum credea unul dintre ei, Thomas Crawford), mărețele monumente de care ar fi fost ea vrednică. Însăși statuia lui Washington, ridicată de Crawford în fața Capitoliului din Richmond, e o imitație după monumentul ecvestru al lui Marcus Aurelius de la Roma, iar cea sculptată de Henry Kirke Brown² (aflată în Union Square din New York) sau aceea a lui Thomas Ball, amîndouă închinată tot celui dintîi președinte american, sînt, la rîndul lor, copii ale operei lui Crawford.

Clasicismul nu era totuși, acceptat decât cu unele rezerve care, însă, nu se refereau la estetica antichității, ci la ceea ce puritanismul considerase că înseamnă *morală*. Nudurile lui Powers, de pildă, erau expuse în săli în care era interzis accesul copiilor și al doamnelor. Artiștii se sim-

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 67

² Care credea că artiștii americani au mai mult de învățat în propria lor țară decât în atelierele italiene. Dar opera lui nu e mai departe de modelul antic decât aceea a sculptorilor care teoretizau necesitatea de a se prelua întocmai pilda Greciei vechi.

teau, însă, atrași de soluțiile artei europene și, vreme de cîteva decenii, le vor transforma în direcția dominantă a sculpturii americane. Cîteodată, nu fără o anume emoție, cum este *Cleopatra* lui William Wetmore Story, a cărei „energie latentă” o laudă Hawthorne în al său *Faun de marmură*.

Chiar și sculptorii cu studii mai puțin meto-dice se simțeau atrași de estetica neoclasicismului, intuindu-i posibilitatea de a crea monumentele cerute de dezvoltarea orașelor. Cea mai impunătoare personalitate a sculpturii din acea vreme, Erastus Dow Palmer, fusese pe rînd mecanic la instalațiile marilor mori din Utica, în statul New York, dulgher, tîmplar de mobilă, bijutier. Și-a deschis un atelier de sculptură la Albany, capitala statului New York, și, foarte curînd, „nu mai prididea cu comenzile pentru guvernator, pentru înalții funcționari și pentru familiile lor”¹. Artă lui a fost admirată aproape unanim de criticii new-yorkezi cînd, în 1856, a expus pentru întîia dată într-o biserică din Manhattan cîteva zeci de medaliaoane înfățișîndu-i pe cei mai de seamă contemporani ai săi, și care—de atunci încôace—sînt cunoscute în istoria artei americane sub numele de „marmurele lui Palmer”.

Alba captivă, care urmărea să fie o replică la *Sclava* lui Powers, dovedește o înțelegere superioară a mișcării, a înscrierii formelor în spațiu, a proporțiilor. Ilustrînd una dintre numeroasele legende ale războaielor cu indienii, sculptura aplică lecția clasicismului grec cu mai multă spontaneitate decât o făcuse oricare dintre contemporanii lui. Palmer interpreta sculptura ca pe „un crîmpei dintr-o poveste, căruia arta îi poate da un înțeles vizual mai direct decât literatura, pentru că formele în spațiu sînt mai concrete decât cuvintele”². Această înclinație spre narativ e ilustrată în multe opere ale sale; *Fata*

¹ Wayne Craven, *op. cit.*, p. 179

² Erastus Dow Palmer, *Philosophy of the Ideal*, în „The Crayon”, vol. 3 (ianuarie 1856), p. 19

indiană, de exemplu, este tot „un crîmpei dintr-o poveste”, înfăţişînd momentul în care „fiica unui trib indian, căutînd pene într-o pădure, descoperă un crucifix pierdut de un misionar”¹.

Naraţiunea rămîne, însă, doar un pretext: ceea ce se cuvine subliniat este convingerea lui Palmer că frumuseţea clasică greacă poate fi descoperită şi în lumea contemporană, întrupată (pentru întîia oară într-o operă de sculptură de asemenea proporţii) de un indian. Semnificativ, sculptura lui Palmer e realizată cam în aceeaşi vreme în care Delacroix descoperea pe uliţele înguste ale oraşelor din Africa de Nord măreţia statuiilor antice înviată de arabii veacului al XIX-lea. Sculptorul american însoţeşte inocenţa şi puritatea, într-o operă de o sensibilitate surprinzătoare pentru momentul dezvoltării artei din Statele Unite, cu o senzualitate vibrantă a carnaţiei.

Mai fidel principiilor neoclaseice, William Rinehart se inspira mai statornic din mitologia greacă, interpretînd anatomia într-un modelaj elegant, dar mai rece decît acela al sculpturilor lui Palmer. Foarte preţuită de contemporani, opera lui era astfel definită de Lorado Taft, unul dintre primii istorici ai sculpturii americane: „o capodoperă a măreţiei, respirînd adînc... Mai presus de toate, ea e un exemplu de demnitate şi puţine sculpturi de-ale noastre au acest farmec poetic şi această seninătate pe care le transmite ea”². Astăzi, sculpturile lui Rinehart par a îndreptăţi caracterizări mai puţin entuziaste: ele demonstrează un incontestabil meşteşug al reprezentării detaliilor, un echilibru bine calculat al proporţiilor, dar sînt dulcele şi, uneori, mişcarea e descrisă cu oarecare stîngăcie.

Clasicismul va supravieţui în sculptura americană pînă către sfîrşitul secolului cînd, inte-

grînd elemente ale interpretării realiste (preluate mai ales de la artiştii francezi), va oferi, ca în operele lui Pierce Francis Connelly, de exemplu, imaginea unei creaţii eclectice, şi numai modelajul calm şi liniştea formelor vor mai aminti de tezele curentului la care aderaseră, cu decenii în urmă, artiştii americani năzuind să dea artei lor o viziune mai cuprinzătoare a frumosului.

O lucrare foarte documentată, consacrată acestei perioade, *Cioplitorii yankei ai pietrei*, scrisă de unul dintre cei mai de seamă istorici ai sculpturii americane din secolul trecut, Albert Ten Eyck Gardner, dă o listă de peste o sută de artiştii care, tîrziu după jumătatea veacului, rămăseseră credincioşi doctrinei neoclaseice. Dar puţine nume se mai pot citi, şi, aproape de fiecare dată, ele îşi păstrează o valoare strict istorică. În marile muzee, operele lor sînt păstrate doar pentru a puncta un moment din evoluţia unei arte care, de acum înainte, va cunoaşte o dezvoltare cu mult mai complexă, în relaţii din ce în ce mai specifice cu istoria unei ţări ale cărei energii le va celebra versul viguroaselor seve ale lui Walt Whitman.

¹ John K. Howat, Natalie Spassky, *19 th Century America Paintings and Sculpture*, New York, 1970, p. 113

² Lorado Taft, *History of American Sculpture*, New York, 1930, p. 136

VII. CONSTITUIREA UNEI „VIZIUNI AMERICANE”

Arta americană din prima jumătate a secolului al XIX-lea se dovedește a fi un fenomen mai puțin complex decât ar părea s-o sugereze nepotrivirile dintre tematica de factură romantică (preluată mai ales din proza lui Washington Irving și a lui Fenimore Cooper) și persistența modalităților neo-clasice ale tratării suprafeței. Romantismul perioadei pe care o va încheia războiul civil din 1861—1865 se deosebește de acela al culturii europene printr-o dominantă optimistă pe care i-o dădea expansiunea spre vest, și, odată cu ea, sentimentul unei mândrii naționale pe care nu-l avusese nici generația de la 1776. Lenin va observa fenomenul și-l va explica prin posibilitățile pe care le avea proletarul de pe coasta de răsărit să devină oricând un fermier, liber de exploatare; ceea ce se va întâmpla atîta vreme cît nu va seca „rezervorul de pămînturi libere” de dincolo de Mississippi.

Artiștii se declarau solidari cu soarta Americii, poezia lui Whitman care se identifica pătimaș cu ființa întregului univers fiind numai o expresie mai largă a unui sentiment ce străbate cultura unei epoci. Stilurile picturii (și, într-o măsură mai mică, ale sculpturii) decurg rareori dintr-un exercițiu academic: în cele mai multe cazuri, se relua tradiția „zugravilor” de odinioară, nici odată abandonată de arta americană, tradiție a

observației directe, a reprezentării minuțioase a realului. Îndemnînd la întemeierea unei arte cu adevărat naționale, la desprinderea de influențele europene cărora intelectuali americani le fuseseră prea îndelung datori, Emerson dădea glas aspirației unei întregi generații, încrezătoare în destinul națiunii.

În cele mai bune opere ale acelor ani, simțămîntul mândriei naționale nu se transformă într-o declarație retorică; nu lipsesc nici accentele ironice, precum, de pildă, în pictura new-yorkezelui John Quidor, partizan al idealurilor democratice jeffersoniene. Înțelegînd doar forma exterioară a apelului lui Emerson, el s-a dedicat reconstruirii (de multe ori fantezistă) a începuturilor istorice americane. Uneori, rezultatul e o ilustrație etnografică; alteori, sub impresia literaturii lui Washington Irving (a cărui primă ediție de povestiri o ilustrase), crea o mitologie locală, interpretată dintr-un unghi satiric. „La el, risul era un mod de a compensa lipsa tradițiilor pe care le aveau toate țările europene”¹.

Dar pictura lui Quidor nu răspundea idealurilor vremii: arta americană era atrasă mai ales de temele prezentului, „viața și faptele oamenilor de rînd dăruindu-i cu dărnicie teme pline de noblețe și idealuri eroice”². Încă din 1824, un critic newyorkez, John Neal, observa că „peisajul a dobîndit o însemnătate precumpănitoare în pictura americanilor”³; imaginea pămîntului țării se alcătua din datele unei observații directe și se opunea concepției europene care transformase America într-o lume mitică, imaginară. Din primii ani ai secolului, ideile agrariene ale lui Jefferson și, ceva mai tirziu, doctrina lui Monroe investiseră pămîntul „cu o sanctitate... pe care altminteri nu ar fi avut-o”⁴. Americanii secolului

¹ Leon Howard, *Literature and the American Tradition*, New York, 1960, pp. 81—82

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 107

³ Cf. Richard M. Welles, *Beginnings of American Art Criticism*, în „Art News”, 2/1971, p. 68

⁴ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 108

al XIX-lea „dacă voiau să înfățișeze în vreun fel măreția țării lor... puteau oricând să recurgă la natură... Natura însemna multe pentru ei: vastele întinderi ale țării, frumusețile incomparabile ale faunei și ale florei, abundența vieții, simțul spațiului”¹. Peisajul, s-a spus, a devenit pentru americani echivalentul catedralei din Chartres și al Coliseului.

Se considera, tot mai adesea, că „în contemplarea peisajului natal se poate descoperi izvorul tăriei morale”². Mai ales, socoteau unii, dacă el nu e atins de mîna omului, astfel încît „să dea icoana neștirbită a puterii divine”³. Picturile al căror subiect era natura Americii erau înțelese ca niște „excelente mijloace de a moraliza, adevărate predici vizuale”⁴. Intervenția unei filozofii romantice, specifică acelei perioade a culturii americane, e lesne a fi deslușită: natura reprezenta refugiul sufletesc al celor osteniți de orașul în care viața industrială era din ce în ce mai trepidantă, în care bogăția și sărăcia erau despărțite de o prăpastie adîncă și, așa cum declarau mulți gînditori și artiști, cugetarea era interzisă de zgomotul noilor uzine. E, poate, surprinzător cît de repede după întemeierea unei culturi naționale intelectualii americani simțeau nevoia să se adăpostească în liniștea și însingurarea unor așezări îndepărtate: anii petrecuți de Thoreau în tăcerea pădurii de lîngă Walden e doar un semn, fără îndoială mai evident decît altele, a unei stări generale de spirit. Poeți și pictori se retrăgeau la ferme înconjurate de pămînturi întinse, iar la marginea orașelor se construiau foișoare înalte de unde se putea admira priveliștea ogorilor și a pădurilor.

¹ Russel Blaine, Nye, *The Cultural Life of the New Nation*, New York, 1960, p. 242

² Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, II, p. 325

³ Louis Legrand Noble, *The Life and Works of Thomas Cole*, New York, f.d. p. XXIV

⁴ Henry T. Tuckerman, *Artist-Life*, New York, 1847, p. 80

De prin 1830, începuseră a se auzi glasuri care vorbeau cu teamă despre așezările pionierilor din vest care ar putea distruge frumusețile sălbatice ale pămîntului virgin. Romanele lui Fenimore Cooper relatau adesea tema naturii coplesite de uneltele tehnicii aduse de locuitorii acestor teritorii cîndva necălcate de piciorul omenească. Și, în vreme ce versul whitmanian celebra locomotiva (iar romantismul englez, prin Turner, descoperea picturalitatea mașinii cu abur), un pictor de seamă al vremii, Thomas Cole, trimitea președintelui Statelor Unite o scrisoare, protestînd împotriva construirii unei căi ferate în apropierea casei lui din munții Catskills, din centrul statului New York. Ideile lui Cole, ale lui Asher B. Durand, și ale altor peisagiști din acea epocă veneau în contradicție cu însăși optimista viziune a puterii Americii, așa cum se întrupa în multe opere ale literaturii romantice din Statele Unite. Grădina Edenului pe care o proslăveau peisagiștii era o proiecție a „concepției aristocratice potrivit căreia trebuiau păstrate condițiile naturale idilice și primitive” ale unei Americi „descoperite, parcă, acum pentru întîia dată”¹, dar nu de europeni, ci de americani. Peisajul pictat de ei devenea, astfel, o imagine a trecutului și, în pofida minuției cu care reprezenta detaliile, se depărta de ceea ce era autentic și esențial în priveliștea americană de la jumătatea secolului. Ceea ce realizau ei a fost numit „o operă de arhivari” care consemnau înfățișări pe cale de dispariție (uneori chiar dispărute de mult) ale unei lumi ținute în viață numai de visul lor idilic.

În unele centre rurale din preajma marilor orașe, la Franconia în New Hampshire, în satele din munții Catskills, s-au constituit cîteva grupări unite apoi de istoricii de artă sub numele de „Școala de pe valea fluviului Hudson”. Unii comentatori ai picturii americane văd în orientarea spre natură a acestor artiști un corespun-

¹ E.P. Richardson, *Painting in America*, New York, 1956, p. 135

dent al Barbizonului. Nu știu dacă o asemenea comparație rezistă: pictorii francezi nu erau îndemnați de simțămîntul patriotic pe care-l regăsim în opera contemporanilor lor de dincolo de Atlantic, dornici „să dezvăluie oamenilor de la oraș cît de minunate erau locurile aflate nu departe de propria lor ogradă”¹.

După părerea lui James Jackson Jarvis, un critic respectat în secolul trecut, „părintele și adevăratul cap al școlii”² era Thomas Cole. Unii cred că refugierea în natură a acestui emigrant englez era explicată de firea lui timidă, de spaima de mulțime, de fericirea pe care i-o dădea „însingurarea în acele locuri îndepărtate unde se poate asculta glasul naturii și nu trebuie să răspunzi cuvintelor oamenilor”³. Dar cine-i cercetează pictura cu oarecare luare aminte observă că artistul era mai curînd un mizantrop, că natura nu-l bucura, că îi descoperea amenințările și că moartea era o prezență pe care o simțea fără conținere. Astfel încît dacă e adevărat că el ar fi „părintele școlii” de pe Hudson, înseamnă că a caracteriza atitudinea tuturor artiștilor care au aparținut acestor grupări drept „optimistă, plină de încredere în frumusețea pămîntului american” e cel puțin unilaterală.

Thomas Cole a fost, incontestabil, un pictor care s-a apropiat de natură mai ales prin intermediul literaturii. S-a simțit atras de romanticismul întrucîtva retoric al lui Bryant și, asemenea lui, credea că poate regăsi în natură revelația „divinității fără de margini a omului”⁴. Spre deosebire de alți artiști ai „școlii de pe Hudson”, el nu a urmărit reprezentarea detaliului, ci se simțea atras în primul rînd de o descriere generală, literară a naturii. În formația lui eclectică (la care au colaborat influențe, uneori insufi-

cient înțelese, din barocul italian și francez, din arta peisagiștilor olandezi, din Poussin și Lorrain, din Salvator Rosa și Ruysdael) nu era încorporată și tradiția zugrăvirilor de odinioară din Noua Anglie și, astfel, romanticismului său îi lipsește o trăsătură caracteristică altor artiști ai școlii de pe Hudson. Pațima cu care picta priveliști răscolite de furtuni, stînci însingurate de amurguri dramatice, oceanuri neliniștite, l-a salvat de convenționalismul descripției literare. Un clar-obscur violent dădea contururilor contorsionate o înfățișare și mai morbidă.

Soarta omului în această lume era aceea a unei ființe căreia „îi sînt interzise grădinile Edenului”¹, osîndit — fără să-și dea seama — la pieire. Tema romantică a colosului de piatră măcinat de vînturi și năruit de arșite, a gigantului Ozymandias al lui Shelley, veghind tăcut în marginea deșertului, a cetăților odinioară înfloritoare, astăzi prăvălite în ruine, e reluată în pictura lui Cole cu unele accente care amintesc preromanticismul francez, și tema marelui irosit pe vecie”. Pe margini de golfuri liniștite, coloane fărîmate, năpădite de atotbiruitoarea vegetație aduc singura mărturie a gloriei de odinioară și îndeamnă la meditație asupra „nimicniciei omului în acest teatru îngust al lumii”². Tabloul face parte dintr-un ciclu intitulat semnificativ *Viața unui imperiu*, a cărui concluzie este dezolanta imagine a palatelor ruinate³.

Virtuțile naturii confruntîndu-se cu relele civilizației e o viziune pe care o pusese în circulație, în America, Emerson și transcendentalismul. Iar tema risipei, a belșugului care acționează ca un agent coruptiv apare frecvent în literatura americană a secolului al XIX-lea. Cole însuși recurgea

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 87

² Cf. Louis Legrand Noble, *op. cit.*, p. 169

³ Poate că a pune în legătură ideea lui Cole numai cu poezia lui Byron (vezi Allan P. Wallach, *Cole, Byron and the Course of Empire*, în „Art Bulletin”, dec. 1968, pp. 375—79), într-o epocă în care ea circula în operele poetice ale multor romantici, e o concluzie discutabilă.

¹ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 86

² Cf. Richard M. Welles, *op. cit.*, p. 71

³ Wolfgang Born, *American Landscape Painting*, New Haven, 1948, p. 88

⁴ Cf. John I.H. Baur, *American Painting in the Nineteenth Century*, New York, 1953, p. 104

la o comparație organicistă, întrebându-se dacă America se va putea sustrage ciclului nașterii și al morții căruia „i s-au supus toate imperiile lumii”¹, și să regenereze, astfel, istoria. Visa la niște orașe superbe, în care clădirile să se înalte grave și cordiale, triumfătoare vreme „cînd apele vor oglindi templul și turnul și domul în întreaga lor frumusețe și magnificență”².

În opera lui, peisajul rămîne o demonstrație filozofică. Chiar atunci cînd pornește de la priveliști reale, Cole le transformă, adaugă vegetații luxuriante (era unul dintre acei americani care le-au reproșat barbizoniștilor că „pictează prea puțini copaci”), accentuează formele dramatice. Unul dintre aceste tablouri, *Rîul Connecticut lângă Northampton*, îi concentrează gîndirea artistică în cîteva elemente definitorii. Lucrarea este „un autoportret”, nu pentru că artistul e prezent în mijlocul peisajului (de altminteri, silueta lui e atît de greu de observat printre tufișurile dealurilor, încît doar comentatorii ne-o pot releva). Dar pentru că ea adună trăsăturile unei atitudini față de artă și de natură: pierdută, așa cum e, printre detaliile priveliștii, făptura pictorului e, în același timp, o demonstrație a „nimicniciei” și, din punctul de vedere compozițional, un punct de culoare care leagă planul apropiat de fundalul învăluit în cețuri. „Prin extindere — s-a spus cu drept cuvînt — Cole și arta lui pot fi socotiți mediatorii între priveliștile apropiate și cele îndepărtate și între privitor și peisajul însuși. Dacă priveliștile Americii erau un nou Eden, artistul s-a văzut pe sine ca pe unul care avea cheia porților de intrare”³. Dar se cuvine să se adauge că, dacă a pătruns în Eden, artistul a descoperit acolo că natura înseamnă suferință și durere, ca și drama făpturii umane.

¹ Thomas Cole, *Essay on American Scenery* (1836), publicat în John W. McCoubrey, *American Art 1700—1960*, Englewood Cliffs, 1965, p. 106

² *ibid.*

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 112

Adevărul e că pictura lui Cole e cea mai puțin tipică pentru mentalitatea „școlii de pe Hudson”; arta celorlalți membri ai grupării, mai apropiată de obîrșiile populare ale picturii americane, este, parcă, mai indiferentă la consecințele filozofice ale reprezentării naturii. În unele cazuri, cum ar fi acela al lui Thomas Doughty, descrierea peisajului se realizează în detalii topografice, amintind de arta naivă a lui Earl. Chiar și adeziunea la programul (îndeajuns de sumar) al școlii se talmăcește tot printr-o expunere literară fără o preocupare de generalizare a unor idei estetice. Natura e consemnată direct, nu reordonată în acord cu o formulă prestabilită, cu o idee preconcepțuită a măreției și a monumentalității. Ea este o prezență mai cordială, evocată cu mijloace tehnice mai restrînse, într-o cromatică mai monotonă, dar cu o poezie mai învăluitoare decît aceea din tablourile, prea încărcate de aluzii filozofice, ale lui Cole.

Dacă la Doughty respectul pentru detalii provine din pilda picturii mai vechi, la alți artiști din școala de pe Hudson (precum Asher B. Durand) el se explică prin experiența de gravor care le marchează începuturile artistice. Durand publicase în 1830 mai multe gravuri intitulate *Peisajul american*, însoțite de textul lui Bryant; picturile expuse mai tîrziu, vor fi, într-un fel sau altul, reluări ale acelor imagini cu arbori noduroși, cu frunze mărunte și cu stînci prăpăstioase. Una dintre acestea, *Spirite înrudite*, celebrînd prietenia dintre Bryant și Cole, este exemplul cel mai cunoscut al modului în care Durand construia compoziția pe o osatură geometrică rigidă, a diagonalelor puternic desenate. Artistul credea în capacitatea liniei de a defini obiectele, pentru că „nu începe vorbă, culoarea e înșelătoare și fiecare o vede în felul său”, singurul fapt pe care-l acceptă toată lumea fiind „forma umbrelor și a luminilor”¹. Artistul nu are dreptul

¹ Asher B. Durand, *Letters on Landscape Painting*, în 147 „The Crayon”, I (1855) p. 34

să transforme natura „potrivit voinței și minții sale“, ci trebuie să „fie o unealtă care să înfățișeze clipele de liniște și de furtună, de splendoare și de spaimă“¹ ale lumii înconjurătoare.

Debutînd tot ca desenator, și gravor, John F. Kensett — bun prieten al lui Durand, în tovărășia căruia a și călătorit în Europa — a evoluat spre o artă a culorii așternute generos, în pensulații energice. Încetul cu încetul, viziunea lui va fi dominată de priveliștile cîmpiilor întinse, ale oceanului care se întîlnește, domol, cu nisipurile plajei, ale cerului strălucind, calm, sub soare. Formele vor fi îmbrăcate în lumină, iar culoarea va năzui să capteze tonurile umbrelor care vibrează în aer. Totuși, cred că opinia criticii de pe la sfîrșitul secolului trecut care-l așeza pe Kensett printre cei ce anticipaseră impresionismul este neîntemeiată. Pictorul american nu încerca să descopere „procesul osmotic“ care se va petrece în arta lui Monet, planurile nu se vor interfera într-o „ceață luminoasă“². La Kensett, culorile se succed în planuri construite logic, ca la Poussin atmosfera modificînd culorile într-un proces coloristic viguros, transparențele aerului fiind și ele notate cu o precizie pe care pictura impresionistă o respingea.

De la el decurge, însă cu o preocupare mai statornică a descripției topografice, viziunea unui întreg grup de pictori aparținînd școlii de pe Hudson și pe care John I. H. Baur i-a numit „lumiști“. Departe de a reprezenta un corespulent al impresionismului european, luminismul e o continuare a realismului meticolos atît de caracteristic „zugravilor“ din perioada colonială, lui Earl și lui Birch³. Luminismul (de altfel, ca majoritatea mișcărilor americane ale veacului al XIX-lea) nu a propus un program estetic formulat cu precizie, și nici nu s-a dezvoltat în jurul unui centru artistic, al unei

¹ *Ibid.*, p. 85

² Vezi Eugen Schileru, *Impresionismul*, București, 1970, pp. 18—19

³ John I.H. Baur, *op. cit.*, pp. 112 și urm.

personalități în atelierul căreia discipolii să fi deprins ideile fundamentale ale curentului. El a apărut concomitent în diferite regiuni ale țării și doar împrejurarea că reprezentanții lui cei mai înzestrați, Fitz Hugh Lane și Martin Johnson Heade, au lucrat în Noua Anglie și în Pennsylvania i-a îndemnat, uneori, pe istoricii de artă să-l pună în legătură cu evoluția culturală a acestor locuri.

Sînt, însă, unele trăsături comune ale creației artiștilor pe care Baur i-a unit sub numele general de „lumiști“. În peisajele lor, soarele de amiază strălucește pe un cer aproape fără nori; aerul pare nemișcat, iar obiectele — miniaturale în priveliștea panoramică — par că sînt privite prin lentila care micșorează a unui telescop. În 1866, Henry James scria cîteva rînduri în care sintetiza astfel însușirile picturii luministe: „E o anume puritate în acest aer pe care l-am descoperit mai concret, mai palpabil decît în picturile noastre de odinioară, o transparență, o strălucire, o *cruditate* care îngăduie fiecărui obiect să se exprime liber în cuprinsul peisajului“¹.

Există, fără îndoială, unele deosebiri importante între peisajele lui Lane și cele ale lui Heade. Acesta din urmă, asemenea contemporanului său mai tînăr, Frederic Church, călătorise mult și lărgise registrul tematic al picturii sale. Dar peisajele lui nu cuprind fiorul cosmic al tablourilor lui Church, nu proiectează ghețari fantomatici, erupții apocaliptice ale vulcanilor sau amurguri incendiare care parcă vestesc catastrofe. Heade studia schimbările aproape imperceptibile ale culorii, dar le încorpora în peisaje încărcate de vegetații luxuriante și de geologii dramatice (amintiri din călătoriile sale în America de Sud). Lane era un artist al priveliștilor marine, descrise cu un simț netăgăduit al măreției; efectele de lumină au, la el, iradiieri fierbinți, în vreme ce Heade încerca să descopere (cred unii, sub

¹ Cf. John I.H. Baur, *American Luminism*, în „Perspectives USA“, no. 9, 1954, p. 93

înfrîurirea artei chineze pe care ar fi cunoscut-o în galeriile pariziene¹) „poezia primordială“, misterul care învăluie obiectele, comuniunea dintre lumea organică și cea minerală. Lane este un caligraf al priveliștilor vaste. Heade vrea (mai ales în naturile lui statice, gen la dezvoltarea căruia, în cuprinsul artei americane a contribuit substanțial) să fie un filozof.

Tehnica iluminismului este foarte simplă și se repetă aproape în toate lucrările acestor pictori care se reclamă, la începuturile lor, din tradiția școlii de pe Hudson. Cu foarte rare excepții, orizontul e coborât foarte jos în peisajele lor, iar în registrul inferior e înfățișată, de obicei, o vastă întindere de apă, astfel încît cerul pare prelungit de propria reflectare. Liniile sînt desenate cu fermitate, lumina distribuită arbitrar, iar planul de mijloc e tratat cu aceeași claritate ca și primul plan, ca și cum aerul nu ar modifica la distanță contururile obiectelor. Aspectul general al tablourilor e cu atît mai straniu, cu cît fundalul e învăluit în cețurile depărtării. Matthew Baigell observă că „dacă s-ar stabili raportul 1,2,3, între primul plan, planul de mijloc și fundal, culorile picturii luminate s-ar supune raportului 1, 1¹/₂, 4“².

Această tehnică nu e folosită întru totul identic în pictura lui Cole, a lui Durand, a lui Kensett, artiști cu o personalitate mai precis definită și cu studii temeinice în atelierele europene. Ei doreau „să talmăcească tot ceea ce e specific în lumina americană“, în imagini „prietenoase care să nu-l copleșească pe privitor... ci să-i dăruiască frumusețile proaspete ale peisajului de la țară“³. Excepție face, desigur, Frederic Church care, influențat de lectura operei lui Alexander von Humboldt, nutrea ambiții mai mari, priveliștile lui vrînd să surprindă ceea ce era impresionant, neobișnuit în natura Americii.

¹ Vezi George M. Cohen, *op. cit.*, p. 114

² *Op. cit.*, p. 136

³ Cf. Richard B.K. McLanathan, *Fitz Hugh Lane*, Boston, 1956, p. 8

Într-un chip asemănător se confruntă direcțiile artei și în pictura de gen. Artă americană nu a recunoscut ierarhiile pe care, în Europa, le recunoșteau chiar și partizanii curentelor celor mai puțin conservatoare; în 1845, într-o vreme în care Baudelaire încă așeza peisajul mai prejos decît scenele istorice și mitologice, Durand (pe atunci președinte al Academiei Naționale de Desen) declară că „țara se înfățișează cu atîtea lucruri deopotrivă de frumoase, încît ne va fi greu să încurajăm o ramură a picturii mai mult decît pe alta, sub cuvînt că ea ar putea să grăiască mai convingător, cu mai multă elocință despre neasemuita-i splendoare“¹. În timp ce peisagiștii transformau realitatea americană într-un mit, pictorii scenelor de gen se îndreptau spre ceea ce era obișnuit, cotidian în suburbii și în fermele risipite de-a lungul frontierei. Pictura americană de gen din deceniile precedente, așa rudimentară cum fusese, izbucnise să trezească interesul pentru existența zilnică a americanilor. Dar, așa cum literatura romantismului timpuriu (exemplul cel mai elocvent e Fenimore Cooper) tindea să creeze un cavalerism medieval, corespunzînd celui european, și să facă din valoarea individuală un apanaj al acestei clase, pictorii se îndreptaseră cu precădere spre reprezentanții categoriilor suprapuse ale societății.

Generația mai tînără — mai ales prin frunțașii ei necontestati, William Sidney Mount și George Caleb Bingham — nutrea idealuri democratice și egalitare; ei respingeau ideea, adesea exprimată pe atunci, că „oamenii trebuie să fie egali în fața legii, dar nu în adunările politice“ și, cu atît mai puțin, în structura societății americane.

Mount nu voia să illustreze idei abstracte (de altfel, disponibilitatea lui filozofică, așa cum se dovedește oricui îi răsfoiește paginile de jurnal², era destul de redusă), ci să surprindă momente

¹ Cf. James T. Callow, *Kindred Spirits, Knickerbocker Writers and American Artists*, Chapel Hill, 1967, p. 86

² Păstrate la Muzeul din Stony Brook, în statul New York.

ale vieții obișnuite și să le transcrie direct. Mai mult decât atât, pictura — credea el, sub înfrîurirea evidentă a lui Durand — nu-și poate îngădui să modifice natura, ea avînd obligația să i se supună întru totul. Scenele consemnate de el celebrează de obicei liniștea și bucuria ceasurilor de răgaz; în felul acesta, ele răspund mai precis programului estetic al populismului, mișcare ale cărei principii artistice decurgeau din atitudinea politică a unor tineri din partidul democrat, exaltînd, „frumusețea simplă” a vieții la țară. În picturile lui Mount, oamenii cîntă, dansează, rareori sînt surprinși într-un moment al muncii istovitoare; e o coplășitoare voie bună, o bucurie frustă, în aceste crîmpeie de viață, notate conștiincios.

Interesant e că, în jurul lui 1850, cînd apăreau primele culegeri de folclor ale negrilor, pictura se apropie — prin Mount, în primul rînd — cu o căldură plină de omenie de sclavii negri. Nici în această privință, artistul nu se supunea unor considerente de ordin politic: în documentele luptei anti-sclavagiste care menționează numele atîtor intelectuali americani, revoltați de existența unei instituții neumane, Mount nu e pomenit. Dar el îi vede pe sclavi ca pe niște oameni cu o existență sufletească la fel de intensă ca și a celorlalți indivizi umani pe care-i întîlnise în peregrinările sale prin țară. Poate că, sub influența ideilor despre „frumusețea simplă”, puse în circulație pe vremea aceea, simpatia lui față de acești nefericiți, „păria ai unei societăți crude”, cum îi numise Bryant, era mai adîncă decît aceea față de oricare categorie socială a Americii. Nu mult mai tîrziu, aboliționistii vor crede că pot să recunoască în pictura lui Mount „o mărturie despre minunata natură omenească a negrilor”¹.

El nu a creat o tehnică specifică (tablourile sale vădese influența picturii olandeze din secolul al XVII-lea și a scenelor engleze de gen din

¹ Vezi Hannibal Hamlin, *Spectres and Adresses*, Philadelphia, 1886, citat în Ralph J. Stewart Jr., *History of the Civil War*, New York, 1931, p. 172

prima jumătate a secolului al XIX-lea); dar atmosfera e cu totul diferită de aceea din operele artiștilor pe care și-i luase drept model. Spațiul nu este aglomerat de obiectele disparate, adunate nostalgic în încăperile pictate de englezi; scenele lui Mount se petrec sub un cer înalt, în plin aer, ca în picturile școlii de pe Hudson.

Tendința e similară în tablourile lui Bingham; deși cadrul e cu totul diferit, evocînd priveliștile și oamenii de pe valea fluviului Missouri, el îl învăluie în aceeași atotcuprinzătoare lumină a cerului înalt, răsfîrîntă, de data aceasta, în rîuri largi și liniștite. Temele picturii lui Bingham sînt influențate în mod evident de literatura provincială creată în St. Louis, în Cincinnati și în alte centre din regiunea Missouri, de povestirile ai căror eroi erau tăietorii de lemne, luntrașii, pionierii veniți pe drumuri lungi și primejdioase. Personajele sale, trăind în afara lumii civilizate, nu sînt mitizate, nici văzute ca niște ființe excentrice; ele se comportă firesc, cu o simplitate aspră. Imaginile capătă, astfel, o valoare de document istoric, despovărat de ornamentul legendei. Un nume foarte des rostit în romantismul american era cel al lui Daniel Boone, conducător al coloniștilor care, în secolul al XVIII-lea, se așezaseră pe cursul inferior al lui Missouri. Bingham, reluînd, probabil, o pagină a autobiografiei lui Boone (publicată în jurul lui 1820), va picta o compoziție în care naturii dramatice, cu creste de munți acoperite de păduri întunecate, cu trunchiuri de arbori frînți de furtună, li se opune liniștea gravă a personajelor. Lumina e concentrată în primul plan — mai ales asupra siluetei lui Boone, care capătă o ciudată înfățișare de statuie, cu o atitudine cam țeapănă, cu umbrele valorate cam rigid; în fundal se înalță un cer învăpăiat pe care se proiectează cîteva stînci prăpăstioase, copaci cu ramuri contorsionate, și însuși grupul de pionieri, ale cărui forme completează contururile neliniștite ale peisajului. Procedul e frecvent în compozițiile lui Bingham: planul de mijloc e cuprins într-o largă zonă de umbră, între două

surse de lumină: una care se proiectează dinspre privitor direct asupra personajelor din față, cealaltă venind din spatele compoziției. Concepția scenografică a lui Bingham va influența arta mai multor pictori de la mijlocul secolului, unii dintre ei recunoscând în maestrul ținuturilor de pe Missouri „un artist a cărui pildă e vrednică a fi urmată”¹.

Bingham nu a consemnat niciodată sosirea industriei în teritoriile din Vest, nici construcția căilor ferate, episod atât de caracteristic istoriei Statelor Unite în veacul trecut. Eroii lui, luntrașii de pe Missouri — numiți de multe ori „indienii albi” — echivalează în pictură cu vestitul „Ciorap de piele” al literaturii romantice, simbol al libertății regăsite în mijlocul naturii. Deși mărturiile credinței lui politice sînt, precum se pare, puține, e limpede că artistul împărtășea încrederea în concepția agrariană, care va stărui multă vreme, pînă către 1940, în viața politică americană.

După ce, prin 1858, Bingham va călători la Düsseldorf, arta lui va fi influențată de concepția estetică a acestui centru artistic și compozițiile sale se vor transforma în ilustrații anecdotice. Sentimentale, desenate în contururi tăioase, colorate convențional, în tonuri aspre, ele reflectă o mentalitate îndelung prevalentă în cultura americană, anume că „stilurile artei europene sînt mai potrivite să consemneze scene ale vieții americane”². S-a spus că „nici un alt artist al generației de la mijlocul secolului nu și-a însușit atât de complet acele experiențe europene care au fost considerate a aparține numai artei americane”³.

Bingham și Mount au determinat o întreagă mișcare de idei artistice care avea să continue mai multe decenii în pictura americană. Purătate de artiști care nu erau uniți într-o școală unitară, ci lucrau răspîndiți în diferite orașe, ele erau

înrupate în opere inegale ca valoare, multe dintre ele avînd în comun preluarea cu luare aminte a lecției Düsseldorfului. Tematic, picturile acestor discipoli ai ideilor agrariene diferă, în măsura în care ele reflectă viața unor regiuni atât de diferite, precum regiunea muntoasă a statului New York, unde a trăit Mount, valea fluviului Missouri din tablourile lui Bingham, Noua Anglie a lui George Henry Durrie, Sudul lui Eastman Johnson. Dar pretutindeni se deslușește aceeași încredere în valorile reprezentate de oamenii simpli, se regăsește același optimism generat de ideile agrariene potrivit cărora viața rurală a Americii era aceea de la care se cuvenea să se aștepte regenerarea socială și morală a țării.

Uneori crezul pacifist și bucolic al artiștilor se talmăcește în imagini pe care istoricii de artă le-au definit ca „petrecîndu-se în locuri comune și în afara timpului”⁴. Observația se referă la Durrie, dar ea poate fi aplicată și la alți artiști ai curentului. E adevărat că auto-pașișă e mai evidentă în picturile lui Durrie (cărui i s-a spus „Omul de zăpadă din Noua Anglie”, pentru că — atras de efectele pe care le putea obține proiectînd pe alb siluetele miniaturale din compozițiile lui — a pictat mai ales peisaje de iarnă). Însă nici Eastman Johnson, care pare mai receptiv la tematica socială, și nici pictorii de importanță mai mică, Robert Weir, James Clooney, Jerome Thompson, Charles Caleb Ward, nu au știut să se sustragă anecdoticii. Celor mai mulți le lipsea obiectivitatea analitică, puterea de a pătrunde sensurile existenței umane; convenția bucolică îi unește aproape pe toți și, chiar cînd — ca la Johnson — scenele cu negri se petrec într-un peisaj dezolant, cu colibe năruite și cu arbori pîrjoliți de arșiță, sentimentul dominant rămîne acela al unui optimism cu totul exterior. Dansuri, banjouri, zîmbete cu dinți albi, un pitoresc mai degrabă grațios decît „învecinat cu tragicul” cum l-au socotit unii, îndem-

¹ Eastman Johnson, citat în John I.H. Baur, *American Painting in the Nineteenth Century*, p. 112

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 125

³ *Ibid*

⁴ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 80

nați de ceea ce știau ei despre stările de fapt ale acelei vremi, și nu de viziunea artistului¹.

Mai târziu, după 1870, Johnson va adopta o tehnică decurgînd din recenta experiență impresionistă, concentrîndu-se asupra unor efecte de lumină, specificul peisajului și al tipologiei, care constituise elementul de bază al concepției sale artistice de pînă atunci, fiind înlocuit cu niște aluzii vagi la atmosfera din preajma dealurilor domoale ale Massachusettsului. De cîtiva ani, el se întorsese, de altfel, la arta tradițională a portretului, pe care clientela o prețuia mai statornic decît pe aceea a scenelor de gen.

Încă din primele decenii ale secolului, paralel cu transformarea romantică a indianului într-un personaj mitologic, s-a manifestat un interes mai etnografic pentru viața băștinașilor de la apus de Mississippi, din vastele ținuturi care vor fi numite „Vestul sălbatic”. Caravanele militare ducînd muniții și hrană forturilor de pe noua frontieră, negustorii ajunși pînă departe, în pădurile unde mișunau jivine cu blănuri scumpe, aveau nevoie de hărți, în care să poată citi drumurile din aceste teritorii necunoscute. În acest scop, armata și companiile comerciale au organizat expediții ale căror întâlniri, adevărate sau imaginare, cu indienii au devenit o altă sursă a romancierilor din școala lui Fenimore Cooper.

S-a instituit obiceiul ca expedițiile acestea să fie însoțite de cîte un gravor sau de un pictor care, la întoarcerea pe coasta de est, să publice planșe cu chipuri și costume ale triburilor întâlnite în drum. Culorile foarte vii ale acestor gravuri, arborii cu frunze ciudate și păsările nemaivăzute din fundalul desenelor au aprins imaginația multor artiști. Pe la 1835, colonelul Francis Thompson îi raporta secretarului de stat că „nouă pictori s-au oferit să însoțească expediția proiectată să plece dincolo de Missouri” și că, „fondurile care i-au fost acordate nu-i îngăduie

¹ Vezi Everett V. Crosby, *Eastman Johnson at Nantucket*, Nantucket, Massachusetts, 1944, p. 9

să ia decît pe unul singur dintre ei”, ceea ce-i creează mari dificultăți, neștiind pe cine să aleagă¹.

Începutul îl făcuse, după cum se pare, Samuel Seymour care, între 1819 și 1823, însoțise expediția maiorului Stephen Long, în teritoriul Missouri. Artistul a consemnat de-a lungul călătoriei tipuri și obiceiuri pe care precizia notării amănunțului le ferește de exotismul unora dintre descrierile publicate cu un veac mai înainte.

„Amerindul”, nume dat pe atunci indianului american, lărga mult aria de inspirație a pictorilor ce aderaseră la idealul rural. Preria era o prelungire a peisajului rustic din vecinătatea orașelor mai vechi sau a satelor de pe frontieră, pe care îl celebrău Mount și Bringham; pictura de gen o va integra, astfel, mai repede decît a făcut-o literatura, în realitatea americană, în vreme ce poemele vremii o mai interpretău ca pe o lume îndepărtată învăluită în legendă. Tradiția realismului, accentuată de experiența școlii de pe Hudson, a fost — fără îndoială — decisivă în modul în care era reprezentat „amerindul” în pictura mijlocului de secol. Larry Curry, organizatorul expoziției „Vestul american” care s-a deschis în primăvara lui 1972 la Muzeul din Los Angeles, observa că apropierea artiștilor de tematica indiană coincide cu tranziția de la clasicism la romantism: „Acum drama umană, măsurată cu dimensiunile expansiunii spre Vestul înfricoșător, pune la îndemînă un subiect care se potrivea de minune spiritului romantic și, în același timp, înrudit cu idealul neoclasic: noblețea spiritului uman ce se înalță din însăși împărăția naturii”².

Dintre artiștii „amerindului”, cel care s-a apropiat cel mai mult de viața băștinașilor Vestului a fost George Catlin. Se afla în 1824 la

¹ Vezi Roland P. Brown, *The Francis E. Thompson Expedition*, în „Bulletin of American Indian Studies”, no. 2/1970, p. 114

² Cf. *The Old West When It Was New*, în „Newsweek”,

Philadelphia, unde avea un atelier; picta pe atunci portrete și își luase ca model pe Neagle și pe Bully. În acel an, a văzut câțiva indieni care treceau spre Washington, unde urmau să semneze un tratat cu guvernul Statelor Unite. A fost atât de impresionat de înfățișarea lor, încît, așa cum își va aminti după aceea, a jurat că „orice i se va întîmpla în viața scurtă care îi este dată omului pe pămînt... să devină cronicarul acestor indieni”¹. În 1830, se afla la St. Louis, unde cerea aprobarea să însoțească una dintre expedițiile ce se pregăteau acolo să ajungă în pămînturile Vestului. În 1832, era pe bordul unei nave care urca pe cursul unor râuri necunoscute; ducea cu sine suluri mari de pînză, cîteva lăzi cu bășici de pește pline cu vopsele, pentru că — spre deosebire de alți pictori care își lucrau tablourile în atelier, la întoarcerea acasă — Catlin le va picta la fața locului, grijuliu să nu piardă nici un amănunt capabil să reconstituie o istorie aflată la amurgul ei. Publicate în 1841, scrisorile și notele sale de drum², vor lămuri scopul pe care și-l propusese la plecarea în prima expediție: „De mulți ani contemplan nobila rasă a indienilor care e răspîndită astăzi în pădurile nepătrunse și în preeriile fără de margini, dispărînd treptat odată cu apropierea civilizației. Cu drepturile încălcate, cu pămînturile răpite, cu obiceiurile schimbate de invazia omului alb, ea devine o simplă amintire în istoria omenirii... Am alergat s-o salvez (nu pot, bineînțeles, s-o salvez de la pieirea fizică, pentru că e osîndită de armele mai puternice ale albilor și e menită să piară), să-i salvez obiceiurile și tradițiile... astfel încît, asemenea unei păsări phoenix, să se înalțe de pe paleta pictorului și să trăiască din nou pe pînză, viețuind de-a lungul secolelor care vin, ca monumente nemuritoare ale unei rase nobile. Pentru

¹ Cf. Lloyd Haberly, *Pursuit of the Horizon, A Life of George Catlin, Painter and Recorder of the American Indian*, New York, 1948, p. 36

² *The Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*, 2 volume, Londra, 1841,

aceasta, m-am hotărît să merg la fiecare trib de indieni de pe Continent..., avînd de gînd să pictez portretele celor mai de seamă indieni... în costumele lor adevărate, să le pictez satele, obiceiurile domestice, jocurile, ceremoniile religioase, împreună cu legendele, tradițiile și istoria fiecărui trib în parte”¹. Interesul etnografic e evident, iar picturile o vor dovedi cu prisosință: notarea mișcării, cîteodată și a tipurilor, nu e lipsită de vervă, dar țelul artistului este, mai presus de toate, acela de a oferi un document a cărui autenticitate să nu poată fi pusă la îndoială. Așa cum, cu lucidă modestie, o va mărturisi în prefața catalogului unei expoziții deschise în 1871 la Washington: „Sper ca vizitatorii să găsească aici lucruri care să le trezească interesul istoric, sprijinit în chip suficient de asemănarea fidelă cu fizionomiile și obiceiurile acestor oameni, pentru a compensa ceea ce lipsește din punctul de vedere al artei”².

Artiștii care însoțeau expedițiile pornite spre Vest au creat o tradiție ce avea să dăinuiască pînă în primele decenii ale secolului nostru. Chiar și în cazul pictorilor academiști, care abordau tema indiană cu o anume grandilocvență, simpatia față de „amerind” este evidentă și, în ciocnirea violentă cu noii veniți, cu soldații și cu negustorii de blănuri, dreptatea e dată întotdeauna „rasei care piere”. Un contemporan ceva mai tînăr al lui Catlin, Alfred Jacob Miller, participant la faimoasa expediție a căpitanului Drummond Stewart, va picta cete de indieni rătăcind în căutarea unor pămînturi noi în locul celor ocupate de oamenii albi. În lunga lui călătorie prin Kansas, Nebraska, Wyoming, apoi, peste Munții Stîncoși, în Idaho, Miller a desenat sute de schițe înfățișînd oameni cu o personalitate puternică, a căror privire, „dură ca stînca, nu exprimă nici deznădejde, nici ură, ci un

¹ Cf. Robert Plate, *Palette and Tomahawk, the Story of George Catlin*, New York, 1962, p. 17

² Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, pp. 96—97

nesfârșit dispreț¹. Picturile lui (realizate, după obiceiul celor mai mulți artiști de pe atunci, în atelier, după întoarcerea din călătorie) nu au precizia etnografică a lui Catlin: el caută efecte mai violente de umbră și lumină, încearcă să noteze o atmosferă specifică, în trăsături mai libere ale pensulei, care alternează cu notații minuțioase, ca de vigneta, a unor obiecte din preajma „wigwam”-ului indian, cortul de formă conică, atât de adesea evocat și de arta convențională a academismului de la începutul secolului al XX-lea, și — ceva mai târziu — de filmele Hollywoodului. Scuturi, arcuri, lănci împodobite cu păr de cal vopsit în culori tari, capete de cerb, vulturi cu aripile întinse, ținuiți pe stâlpi cu sculpturi ciudate, alcătuiesc o recuzită care va apărea atât de frecvent în pictura și în filmul american, încât va ajunge să fie indispensabil asociată cu orice reprezentare a vieții indienilor.

Într-o viziune mai naivă decât aceea a lui Catlin și cu mijloace artistice întrucâtva mai complexe decât ale lui Miller, Seth Eastman rămâne „mai curînd reporter decât pictor al vieții indienilor Sioux”². Ofițer în detașamentele expediționare trimise în Minnesota, el a rămas acolo șapte ani, petrecîndu-și tot timpul liber, așa cum l-a găsit, în 1847, un călător prin acele locuri, „studiîndu-i pe indieni și pictîndu-le pe pînză portretele, obiceiurile și cele mai importante fragmente ale istoriei lor”³. În tablourile lui, indienii sînt surprinși într-o activitate zilnică în care se deslușesc deopotrivă obiceiurile tradiționale și cele deprinse de curînd de la coloniști. Din acest punct de vedere, arta lui Eastman are o inestimabilă valoare de document și picturile lui sînt de multe ori reproduse în tratatele de antropologie, pentru a ilustra momentul întîlnirii între străvechea civilizație indiană și aceea adusă de

¹ Samuel Isham and Royal Cartissor, *The History of American Painting*, New York, 1927, p. 108

² John K. Howart, Natalie Spassky, *19th Century America, Paintings and Sculpture*, New York, 1970, text 83

³ *Ibid*

albi. Dar tipologia e mai puțin precisă, portretele sînt mai impersonale, lui Eastman lipsindu-i, în mod evident, știința de a fixa specificul fizionomiilor. Cu o privire limpede, fără să urmărească efecte dramatice, indiferent de tezele diverselor școli de pictură, el și-a propus să informeze și nu să creeze reacții emotive. S-a socotit „un istoric” și pictura lui dovedește că el nu și-a depășit rolul pe care și-l propusese.

Pentru Catlin, Miller, Eastman, pictura însemna — în primul rînd — o modalitate de a consemna rezultatele observației științifice. Ei au aparținut unei direcții care-și dobîndise prestigiul mai ales datorită artei lui Samuel Morse. Pictorii acestei școli, răspîndiți în centre foarte depărtate între ele, acceptau — mărturisit sau nu — ideea că natura cuprinde în ea însăși frumusețea și că arta nu poate și nu se cuvine să-i adauge nimic. Variantele acestei teorii sînt numeroase, cuprinzînd teze teologice, ecouri ale doctrinei „bunului simț” și, ceva mai târziu, ale filozofiei pozitivistice; după cum, în unele cazuri, tocmai lipsa oricăror preocupări filozofice ducea la înregistrarea precisă, naivă a datelor realității.

Un pictor pentru care arta ar fi menită să introducă ordine logică acolo unde privirea omului nu distinge decât haos, a fost John James Auduban. Venea din Haiti, insula unde vegetația, penajul păsărilor, insectele cu aripi ciudate păreau, cum spunea un călător francez, „să aducă pe pămînt Edenul și, în același timp, infernul din mitologia unor triburi necunoscute”¹. A venit în America în 1804 și s-a stabilit în Pennsylvania, în niște locuri, pe atunci încă rareori atinse de călători, în apropierea Philadelphiei. Mai târziu, după ce studiasse la Paris cu Louis David, s-a așezat în Kentucky, la o răscruce de drumuri pe unde treceau călătorii spre Vestul încă necunoscut, la poalele unei păduri cu esențe ciudate. Ținea o prăvălie cu pesmeți și carne uscată, dar

¹ Cf. Donald Culross Peattie, *Audubon's America*, 161 Boston, 1940, p. 9

„rareori caravanele oprite acolo îl găseau pe negustor: acesta se afla în pădure, uitându-se după feluritele viețuitoare și după cuiburile de păsări cu pene colorate”¹. Așa încît, firește, prăvălia lui Audubon a dat repede faliment.

De la New Orleans, unde lucrase, cîțiva ani, portrete, a plecat la Philadelphia, în căutarea unui editor care să publice gravurile după miile de acuarele și de pasteluri înfățișînd păsările Americii. Nici aici, nici la New York, însă, nu a izbutit să convingă pe cineva de valoarea desinelor sale. A trecut multă vreme pînă cînd un editor londonez a publicat un album in-folio, cuprinzînd și un text științific semnat de unul dintre cei mai de seamă ornitologi englezi, William MacGillivray. Imediat după aceea, albumul *Patrupedele vivipare ale Americii de Nord* avea să fie tipărit tot în Anglia.

Audubon era un artist a cărui principală virtute era observația precisă a detaliilor; nu-și îngăduia nici o fantezie, dorința lui fierbinte fiind — așa cum îi scria guvernatorului teritoriului Arkansas — „aceea de a desăvîrși o colecție de desene cu păsările țării, așa cum sînt ele în natură, toate în mărime naturală... și să dea privitorilor o cunoaștere exactă a obiceiurilor și locurilor unde trăiesc aceste păsări”².

De fapt concepțiile lui nu difereau de acelea ale școlii de pe Hudson decît în privința subiectului ales de fiecare dintre ei: Cole, Durant, Doughty și discipolii lor erau interesați mai ales de reproducerea topografică a peisajelor, Audubon de consemnarea minuțioasă a viețuitoarelor care animau aceste peisaje. În același timp, artiștii „amerindului” înrîuriseră viziunea pictorului-ornitolog, îndemnîndu-l să consemneze formele de viață din pădurile pămînturilor îndepărtate ale Vestului, unde civilizația nu pătrunsesese încă. În planșele lui Audubon se distinge un anume efluviu erotic, merit să proclame superioritatea

lumii necuvîntătoare asupra aceleia „a preocupărilor meschine, concentrate în jurul deșertăciunilor luxului și a averii”¹ pe care o reprezentau oamenii. Mai mult decît atîta, mizantropia artistului caută să demonstreze că „înțelepciunea animalelor sălbatice creează o logică superioară haosului din logica umană”².

Audubon a propus o imagine plină de vitalitate și de splendoare; convingerea cu care s-a sacrificat idealului său (un ideal mai degrabă scientist decît artistic) e încă foarte respectată, și multe asociații care-și propun să studieze și să apere viețuitoarele Americii, ascunse zadarnic în singurătățile rezervațiilor naturale, îi poartă numele. Ceea ce la Morse era doar un fundament general al artei, devenise la Audubon însăși formă artistică.

Un alt fenomen caracteristic al artei americane este persistența picturii naive. Tradiția „zugravilor” din secolele al XVII-lea s-a prelungit pînă astăzi, creînd imagini în care realitatea este minuțios inventariată, năzuința pictorilor fiind aceea de a cuprinde toate amănuntele scenelor descrise, fără — însă — a se îngriji de respectarea legilor elementare ale perspectivei. În secolul al XIX-lea, artiștii aceștia care nu avuseseră prilejul să studieze sistematic în atelierul vreunui pictor, se înscriu în două direcții de bază, amîndouă dezvoltîndu-se independent de mișcarea de idei a vremii, indifferente la achizițiile stilistice ale artei americane.

Edward Hicks a fost zugrav de firme, înainte de a deveni predicator al quakerilor din Pennsylvania. Cu o religiozitate de copil, ilustra psalmi, punea pe versuri versete biblice (introducînd, între referințele religioase, aluzii la istoria Americii contemporane). Anticipînd poezia lui Emily Dickinson, el își imagina un paradis constituit

¹ Donald Culross Peattie, *op. cit.*, p. 91

² Cf. John K. Howat, Natalie Spasski, *op. cit.*, p. 33

¹ D.S. Blond, *Three Paintings by Audubon*, în „Apollo”, vol. 83 (martie 1966), p. 208

² George M. Cohen, *op. cit.*, p. 92

din datele existenței cotidiene a americanilor, transformate în mitologie:

Trăiesc în pace lup grozav și miel,
Și pardosul, astîmpărat și el.
Cu pruncii-n joacă veselă s-a-nscins
Și setea lui de sînge s-a fost stins.

Iar leul, înjugat ca un juncan,
Adună spice din bogatul lan;
Cu ursul paște boul laolaltă
În cîmp cu flori și cu otavă-naltă...

Slăvitul Penn pe-acest meleag a-ntemeiat
Pentru copiiii lui Columb ceresc regat,
Jurînd că-n umbra ulmilor păstrează
Credința în Cristos de-a pururi trează.¹

Atmosfera picturilor lui nu diferă de aceea a poeziilor; dar Hicks e mai puțin „naiv” decît au considerat unii istorici ai artei americane. Lipsa de instrucție artistică nu însemna și o lipsă de cultură. Dimpotrivă, recuzita lui e foarte eclectică, și unii exegeți mai atenți au descoperit surse felurite, de la gravurile care ilustrau bibliile engleze din secolul al XVII-lea, preluate în reprezentările joviale ale animalelor; după gravurile lui Rafael sînt copiați copiiii bucălați; după West — mai ales după tabloul *Tratatul lui Penn cu indienii* — sînt preluate elementele fundalului, leii sînt cu stîngăcie prelucrați după *Vinătorile* lui Rubens, caprele după Cuyp². Dar el introduce elemente ale peisajului real din Virginia și din Pennsylvania, proiectate într-o perspectivă ciudată.

Cu toate că a studiat cîteva luni în atelierul lui Morse, mai tînărul Erastus S. Field (a cărui creație acoperă aproape întregul secol al XIX-lea, artistul murind în 1900, la venerabila vîrstă de 95 de ani) este socotit, pe drept cuvînt, un autodidact. O candoare neprefăcută dă scenelor din

¹ Versuri citate în R.S. Borington, *A History of American Verse in The XIXth Century*, New York, 1936, p. 189

² Vezi George M. Cohen, *op. cit.*, p. 104

mitologia greacă și creștină o înfățișare veselă, iar fantezia cu care sînt introduse motivele decorative, vulturile plantelor fantastice și curbele prelungi ale norilor, anticipează caligrafia naivă a „primitivilor” din secolul al XX-lea și, în primul rînd, a lui „Grandma” Moses. În jurul lui 1875, Field a proiectat un *Monument istoric al Republicii americane*; istoria era reconstituită aici în detalii, o descripție minuțioasă, topografică a cîmpurilor de bătălie, a clădirilor, a personalităților istorice, amintea de gravurile secolului precedent și, îndeosebi, de cele ale lui Paul Revere. Numai că, în viziunea lui Field, amănuntele se organizează în arhitecturi ciudate, în care impresiona mulțimea scenelor, inventarul momentelor celor mai reprezentative de la debarcarea pelerinilor pînă la bătăliile războiului civil. Dar patima naționalistă era atenuată de un soi de umor copilăros și istoria, gravă și dramatică, din tablourile de odinioară ale lui Copley, West și Turnbull, era comentată ca o înșiruire de date familiare, ca o povestire de întîmplări din realitatea imediată a artistului.

Viața rurală din Maine și din New Hampshire și-a găsit în Joseph H. Davis un interpret plin de haz (cu sau fără voie). Pictorul — a cărui biografie continuă să rămînă, în bună parte, necunoscută — căuta în peisajul și în viața oamenilor din jur asemănarea cu lumea mitologiei bucolice, așa cum o cunoștea el, probabil, din prelucrările populare ale vremii. Tablourile lui sînt populate de un fel de aristocrați liliputani, îmbrăcați în hainele de culoare închisă ale puritanilor din Noua Anglie, înțepeniți în poze cam ridicole în pragul caselor lor cu multe ferestre, desenate cu stîngăcie de copil. Dintre toate versele biblice, acela care o îndeamnă pe femeie să-și asculte cu supușenie bărbatul pare a fi cel care a atras cu precădere luarea-aminte a lui Davis.

Perioada 1820—1900, numită de istoricii artei americane „Vremea de aur a picturii”, e — poate — la fel de semnificativă pentru dezvoltarea graficii. Gravorii americani rămîneau credincioși

genurilor (portretul și peisajul) și tehnicilor (acvaforte, acvatintă, xilogravură, litografie) tradiționale. Dar e limpede tendința de a interpreta grafica nu ca pe o artă adiacentă picturii (West și Copley o folosiseră mai cu seamă pentru răspîndirea, în planșe, a temelor din tablourile lor), ci ca pe o modalitate de expresie de sine stătătoare, cu propriile ei legi estetice.

Unii artiști s-au dedicat gravurii și litografiei, fără să le socotească „genuri inferioare” și fără să nutrească nostalgii pentru că nu se împliniseră ca pictori. Cel mai vestit dintre aceștia este, desigur, William Henry Brown. Faima lui artistică s-a constituit ca urmare a consecvenței cu care a urmat lecția neoclasică și exprima admirația unei întregi generații formate în cultul sobrietății antice. Artă lui este, în primul rînd, purtătoarea unor idealuri civice, întrupate în portretele unor personalități ale vieții politice americane; cu un simț incontestabil al monumentalului, Brown proclama încrederea în „democrația unei republici născute în lupta cu tirania regală”¹.

Dar direcția care avea să se dovedească mai rodnică va fi aceea ce descinde din litografiile nu ale unui grafician, ci ale unui pictor: Thomas Cole. Peisajele sale, purtînd amintiri atît de evidente din Poussin și din Claude Lorrain, vor fi modelul unui întreg grup de gravori, numit al „topografilor”. J.W. Hill și elevii săi vor prelua sugestiile priveliștilor lui Cole, cu treceri violente de la lumină la umbră, cu spații ample, săgetate de siluetele energice ale copacilor. „Topografii” consemnau peisajul real al orașelor americane (uneori și al preriei), cu mare grijă pentru detaliu și pentru respectarea legilor precise ale perspectivei. New Yorkul, văzut de Hill sau de William Bartlett, Bostonul din gravurile lui William James Bennett, New Havenul lui Alexander Jackson Davis, Princetonul lui John H. Bufford sînt reconstituite în amănunt; străzile,

¹ Cf. Russell Lynes, *The Art Makers of Nineteenth Century America*, New York, 1970, p. 76

forfota porturilor, panorama largă a clădirilor, parcurile cu locuri de joacă ale copiilor sînt aproape *copiate* după natură. Dar copiile acestea nu sînt simple asamblări ale unor elemente dispartate, ci aspiră să cuprindă priveliștea în întregul ei, atmosfera specifică a unor locuri unde trăiesc oameni. Un microcosmos care dădea „scenei de gen” un înțeles mai larg decît acela cuprins în pictura vremii.

Gravurile după tablourile lui Mount, Bingham, Krimmel și — ceva mai tîrziu — Catlin (aceștia fiind pictorii preferați ai litografilor din New York, Boston și Philadelphia, centrele cele mai active pe atunci) au înlesnit răspîndirea unei arte, altminteri rezervată numai celor cu dare de mînă. Momentul își are semnificația lui, nu o dată subliniată de sociologii culturii americane. Opera gravurilor din secolul trecut nu este decît rareori expusă în marile muzee moderne; adevărul e că, numai cîteodată, ea s-a impus printr-o valoare artistică deosebită. Dar nu e mai puțin adevărat că, „într-un fel sau în altul, răspîndirea lucrărilor de grafică pe piața artistică americană a produs un interes artistic, a contribuit la formarea unui gust de care se simțea atîta nevoie în acel moment al dezvoltării culturii și a artei”¹.

VIII. RĂSPÎNTIA VEACURILOR

1865, anul în care s-a încheiat războiul civil, este acceptat îndeobște ca dată care desparte cele două perioade ale „Epocii de aur”. Motivele unei asemenea periodizări nu sînt prea explicite; ele urmăresc, probabil, doar o sistematizare didactică a unui proces care acoperă opt decenii, fără să fi determinat, ca în arta altor țări, schimbări hotărîtoare ale expresiei. Evoluția e continuă, aproape niciodată întreruptă de apariția vreunor curente sau a unor personalități care să le fi contestat pe cele precedente. Direcții dintre cele mai diverse, uneori de-a dreptul potrivnice, nu se negau reciproc ci, aproape întotdeauna, căutau căile care să le unească. Astfel încît istoria „epocii de aur” este aceea a unor asimilări repetate.

Tradiția care s-a dovedit, și de această dată, cea mai puternică a fost aceea a realismului, înrădăcinată în modalități foarte diferite, dar toate dominate de aceeași stăruitoare aspirație de a clădi arta pe niște principii simple, accesibile. Ceea ce nu s-a tradus neapărat în crearea unor opere de valoare, dar a sporit interesul publicului pentru artă.

E ciudat, totuși, cît de rare sînt reprezentările memorabile ale unor momente din Războiul Civil. Într-o vreme în care literatura, de pildă, participa la evenimente și acredita idealurile unui umanism activ, pictura rămînea adesea credincioasă unei formule bucolice sau se limita să noteze cu minu-

ție înfățișările unei naturi lipsite de drame. Aceasta nu însemna că, în intențiile sale, arta rămînea străină de problemele sociale; cea mai limpede rostită dintre toate era aceea a comunicării cu publicul, „... Nu atît maturizarea Americii (expresie atît de des repetată încît și-a pierdut sensul), ci necontenita dorință a pictorilor de a-și baza arta pe idealuri sociale mai curînd decît pe teorii abstracte a dus la folosirea operelor ca pe niște instrumente de comunicare mai degrabă decît ca pe simple forme și culori. Și chiar atunci cînd artiștii acestei generații, probabil incapabili să accepte războiul civil, urmările lui și transformările sociale și industriale din viața Americii, au adoptat stilurile europene sau s-au izolat, cu un fel de idiosincrasie, în propriul lor stil, ei nu au folosit niciodată o terminologie care să fi depășit puterea de înțelegere a publicului”¹.

Ori de cîte ori socoteau necesar să scrie despre artă, ei o făceau pentru a afirma importanța însușirii „lecțiilor înțelepte ale Naturii” pe care o declarau „supremul învățător”. Idee care însemna mai mult decît simpla preocupare peisagistică; ea cuprindea un îndemn de a converti în pictură înțelesurile estetice ale modelului natural, „unind narațiunea implicată de subiect, mesajul ei mai profund, sentimentul și modul de realizare picturală” într-un tot, „de parcă artistul s-ar fi aflat el însuși în mijlocul naturii”².

Principiile estetice adoptate de cei mai mulți artiști ai deceniilor al șaptelea și al optulea erau mai puțin complexe decît ale lui Cole sau Durand; ele se refereau aproape exclusiv la probleme ale tehnicii și se tălmăceau în tendința de a crea un centru optic foarte clar și de a multiplica detaliile notate cu grijă. E adevărat că, de prin 1839 și pînă la sfîrșitul deceniului al șaselea, asociațiile profesionale ale pictorilor activaseră în direcția popularizării creației artistice și că loteriile pe care le organizaseră societatea Apollo și Uniunea

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 128

² Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century*, New York, 1969, p. 196

Artei Americane duseseră la o răspîndire a operei de artă și în acele medii sociale unde, pînă atunci, prefurile ridicate constituiseră piedici de netrecut în drumul difuzării picturii. Dar abia acum, în anii care au urmat războiului civil, cînd literatura crease premisele unei comunicări directe, iar tradiția picturii de gen apropiase arta de existența zilnică a americanilor din cartierele sărace ale orașelor și din teritoriile de pe frontieră, se poate menționa existența unui interes al publicului pentru opera de artă.

Peisajul, genul — fără îndoială — cel mai popular pe atunci, nu mai exprima doar contemplația, ci introducea miniaturale scene de gen, e drept idilice. Reprezentarea amănuntului era exactă, privitorul putea recunoaște locuri cunoscute și, astfel, valoarea emotivă creștea. Unul dintre primii critici americani de artă, Henry T. Tuckerman, scria atunci: „E în pictura actuală o dragoste pentru ceea ce e familiar și pentru ceea ce e desăvîrșit“¹ (prin „desăvîrșit“ înțelegîndu-se aici finisarea atentă a detaliilor).

„Familiarul“ era considerat un element de bază al artei care ar fi vrut să reflecte America democratică. Armoniile versului whitmanian, ritmul vastelor spații, imaginea unei umanități care cuprinde întregul cosmos în ființa ei, nu își aflaseră corespondentul în pictură; artiștii interpretau literal cuvîntul *democrație* și îl înțelegeau ca pe „un apel adresat direct poporului“ și ca pe „o datorie de a-i da măsura întreagă a fericirii și a elevației morale“². Interesantă e constatarea că pictorii care-și propuseseră atari idealuri generoase își luaseră adesea ca exemplu o pictură anecdotică și sentimentală. Mulți pictori dintre cei mai influenți au studiat în atelierele școlii de la Düsseldorf, împrejurare care n-a rămas fără urmări în evoluția artei de pe atunci. Multe galerii new-yorkeze de pictură (una dintre ele, care a existat între 1849 și 1861, se numea pur

și simplu „Galeria Düsseldorf“) familiarizaseră publicul cu ideea că școala germană reprezintă un model pe care artiștii americani se cuvine să-l urmeze neabătut.

Descripția sentimentală devenise comună nu numai scenelor din viața sentimentală, dar și tematicii istorice. Evenimentele istoriei americane „erau povestite pe un ton liniștit, fără drame“³, cu virtuozități ale desenului, cu multe *raccourci*-uri neașteptate, dar într-o cromatică voit prozaică; pictorul nu-și îngăduia aluzii mai greu inteligibile, metafora era eliminată din sintaxa picturală și înlocuită, destul de des, cu străvezii alegorii morale. Virtuțile și cusururile stilului sînt reprezentate mai ales de doi artiști ai acestei direcții numiți în mod curent „Düsseldorful american“: Emmanuel Gottlieb Leutze și Caton Woodville. Cel dintîi, născut în Germania, a emigrat în Statele Unite în 1825, cînd avea nouă ani, și s-a întors în 1840, să studieze la Düsseldorf, unde a rămas pînă în 1859. Woodville a plecat în Germania (bineînțeles, tot la Düsseldorf) în 1845 și a lucrat acolo pînă în 1851. Ceea ce-i unește e modul în care au interpretat amîndoi detaliile, fără să fi urmărit legarea lor într-o unitate compozițională. Personajele acționează ca niște actori într-o piesă cu multe apartenuri, iar efectul teatral (provenind și din aranjarea scenografică foarte meticuloasă) anihilează acea „familiaritate“ cu subiectul pe care artiștii „Düsseldorfului american“ o teoretizaseră, dar fusese mai deplin realizată în pictura lui Mount și a lui Bingham.

Genul dominant al picturii americane va rămîne însă, multă vreme, peisajul. Unii critici de pe atunci reproșau peisagiștilor că reprezintă natura ca pe o realitate impasibilă și că nu-i adaugă aportul „personalității pictorului W, rezumînd descripția „la o simplă expunere literală“⁴. Judecata e, desigur, prea aspră și nu ține seama

¹ Henry T. Tuckerman, *Book of the Artist*, New York, 1867, p. 409

² Barbara Novak, *op. cit.*, p. 199

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 129

⁴ James Jackson Javers, *The Art-Idea* (volumul editat de Benjamin Rowland, Jr.), Cambridge, Mass., 1960, p. 189

de diferențele — e adevărat, greu de observat într-o pictură care prelua eclectic sugestiile unor școli foarte diverse — între cele câteva direcții principale ale peisagisticii americane. Discipolii lui Durand, de pildă, vor prelungi pînă către sfîrșitul secolului experiența școlii de pe Hudson, cu delimitarea clară, uneori violentă, a planurilor. Alții mai atenți la pictura franceză a epocii, vor insista asupra efectelor atmosferei care învăluie obiectele și le vor consemna cu o acuratețe de adevărați oameni de știință, în vreme ce o întreagă direcție a picturii americane se va constitui în jurul lui Albert Bierstadt, autor al unor priveliști panoramice, care năzuiau să înfățișeze „măreția naturii în acele meleaguri neatînse încă de mîna omului”¹, dezvăluindu-și, astfel, adeziunea la crezul școlii de pe Hudson.

De prin deceniul al șaptelea estetica „luminismului” va fi preluată de un grup de artiști tineri care îi vor adăuga elementele unui lirism mai greu de identificat la discipolii lui Cole. Ceea ce la Heade, Lane sau Church fusese transcriere (uneori, e drept, nu lipsită de dramatism) a efectelor de culoare existente în natură, va deveni inserție a atitudinii subiective a pictorului, notație a unor sentimente prilejuite de contemplarea naturii. Cînd, în jurul lui 1865, Bierstadt expunea peisajele sale (numite „panascopice” de o critică de artă care nu se sfia să le declare „minuni ale geniului”²), Vestul îndepărtat nu mai era un teritoriu necunoscut, iar imaginile înfățișate de el deveniseră de mult familiare publicului. Indienii, prezenți în arta dedicată lor de Catlin și de ceilalți pictori-exploratori, pionierii, pînă și flora și fauna fuseseră descrise în detaliu de o artă științistă de felul aceleia practicate de Audubon. Succesul „Düsseldorfului american” a fost și el de scurtă durată. Literatura vremii propunea o viziune lirică mai complexă, gustul

¹ John W. McCoubrey, *American Tradition in Painting*, New York, 1963, p. 109

² Vezi E.P. Richardson, *Painting in America*, New York, 1956, p. 200

publicului începuse să nu mai accepte arta ca pe „o reverență făcută în fața lucrurilor măiestrite de Dumnezeu”¹.

Acesta este momentul în care, asociind experiența lui Kensett cu aceea a impresionismului francez, aflată încă la început, arta americană avea să dea forme noi tradiției școlii de pe Hudson. Fenomenul a fost observat încă din 1864²; dar critica îl punea în legătură cu evoluția lui William Morris Hunt, discipol al Barbizonului, dar încă foarte apropiat de exemplul luminiștilor și chiar de acela al școlii de pe Hudson. Pictura lui George Inness pornea de la aceleași surse, dar le interpreta într-un chip mai personal; artistul nu a fost recunoscut de public, și de critică decît foarte tîrziu, a rămas un singuratic, în vreme ce alții, care nu exprimau atît de elocvent orientarea artei de pe atunci, erau foarte prețuiți. El credea mai mult decît oricare dintre contemporanii lui că arta nu trebuie să rămînă o formă descriptivă, o modalitate de transcriere impersonală a realului, ci să exprime valori sufletești.

Priveliștea în natură era, la Thomas Cole, un fel de ecran asupra căruia se proiectau emoțiile artistului; ceea ce, de fapt, nu modifica esența obiectivă a peisajului pictat, ci numai calitatea actului de creație însuși. Pentru Edwin Church, peisajul era o concretizare a sentimentului pictorului, dar reprezentarea lui rămînea tot un fenomen obiectiv, artistul observîndu-se și analizîndu-se pe sine, întrupat într-o altă ipostază. Dar Inness era, în același timp, actor și spectator emoționat, era implicat în acțiune și asista la tot ceea ce se petrecea cu el în această dramă a naturii. „Sub impulsul unui simțămînt de simpatie, aștern pe pînză nu atît lucrul pe care-l văd, cît pe acela pe care-l simt; pentru mine, arta înseamnă regăsirea unei legături altminteri pierdute cu lumea care mă înconjoară și pătrunde

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 140

² Vezi James Jackson Jarves, *op. cit.*, p. 180

în ființa mea și în mijlocul căreia mă aflu eu însumi¹.

Inness se simțea „stingher în mijlocul unei lumi prea mult aplecate asupra lucrurilor de pe urma cărora pot dobîndi bogăție... Bani, bani, mereu bani, scoși din orice, din sudoarea altora, din alungarea omeniei, din vînzarea conștiințelor, din fier și din trupuri de oameni, din mătăsurii și din zdrențe, din parfumuri și din fum greu mirositor de fabrici... Arta e un adăpost de unde se cuvine să predicăm adevăratele virtuți morale”².

Înstrăinarea era simțită de Inness cu o dure-roasă acuitate, de neînchipuit în vremea în care Eastman Johnson glorifica viața tihnită a orașelor de provincie, William Morris Hunt propunea imagini duiosale ale existenței la țară, iar Albert Bierstadt proslăvea măreția pămîntului american. Inness își căuta refugiul în religie, și, mai ales, în filozofia lui Swedenborg; discipol al misticului suedez, el credea că divinitatea emană o sferă care s-ar manifesta în lumea spiritului ca un soare perceptibil doar în reflectarea lui, soarele lumii naturale. Întîlnirea cu aceste concepții într-un moment în care nemulțumirile pricinuite de evoluția socială a Americii atinsese o intensitate tragică, a determinat modificări substanțiale ale stilului său pictural, la început foarte apropiat de acela al lui Doughty și al lui Durand. Formele erau modelate acum cu mai puțină vigoare, detaliul nu mai era reprezentat cu atîta precizie, culoarea era așternută mai liber. În contrast cu Kensett și cu „luminiștii”, el nu era preocupat de notarea efectelor atmosferice, a anvelopelor de aer, ci a maselor ample de lumină. Spațiul se contractă, invadat de culoare, cerul e aburit de nori care vestesc, parcă, furtuna, soarele se zărește adesea doar în imaginea reflectată în ape neliniștite, care-i sfarmă conturul incandescent. Dar, observa cineva, încercarea „de a pătrunde misterele lumii naturale și pe cele ale

¹ În George Inness, Jr., *The Life, Art and Letters of George Inness*, New York, 1917, p. 174

² *Ibid.*, p. 80

lumii spirituale” nu s-a tradus în imagini foarte generalizate, care să fi pierdut orice relație cu realitatea palpabilă; și „cerurile sale pot fi lesne localizate în New Jersey, unde el și-a petrecut anii maturității, tot așa cum cerurile lui Charles Burchfield sînt cele din Ohio, statul său natal, iar cerurile lui Thomas Hart Benton pot fi văzute numai în statele Vestului Mijlociu, cum ar fi Missouri”¹. Pare ciudată asocierea numelui lui Inness, al artistului care căuta permanențele ascunse dincolo de realitate, cu acelea ale unor pictori, care, în secolul al XX-lea, vor adera la „provincialism”, direcție corespunzînd tendințelor exprimate în poezie de Edgar Lee Masters. Dar, în măsura în care ea e adevărată, demonstrează cît de puternică era tradiția realismului american, a artei deprinse să surprindă caracterul local al peisajului și al scenelor cu oameni.

Ar fi greșită concluzia că Inness reprezenta un caz cu totul izolat în arta timpului, că struna poetică, vibrînd în pictura americană încă din vremea lui Washington Allston nu a răsunat deplin decît în peisajele sale. Atmosfera vieții artistice devenise favorabilă afirmării unei picturi care să cuprindă mai amplu atitudinea lirică a artistului. În 1877, din Academia Națională de Desen, instituție care devenise simbolul conservatorismului, s-a desprins Societatea Artiștilor Americani, constituită de tinerii „conștienți de necesitatea unor înnoiri hotărîtoare”². Colecționarii de artă păreau tot mai interesați de operele tinerilor, iar galeriile din New York, Philadelphia, Boston și, de la un timp, chiar din orașele mai mici, organizau expoziții pe care cronicarii ziarelor le semnalau cu simpatie, pentru că ei înșiși se întorceau, adesea, din Franța, aducînd cu ei amintirea artei create de elevii Barbizonului și de cei dinții impresioniști. Într-o țară care publica, la un interval de trei ani, două traduceri aproape

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, pp. 147—148

² Sylvia R. Mahler, *The Society of American Artists*, teză de doctorat la Universitatea Princeton, 1966,

complete ale lui Baudelaire, unde — către sfârșitul secolului — se donau muzeului recent înființat la Boston, zeci de pânze ale lui Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec și Van Gogh, era limpede că vechiul făgaș al tradiției școlii de pe Hudson nu mai putea cuprinde toate tendințele noi.

Unii comentatori ai acestei perioade cred că arta franceză, mai ales aceea a impresioniștilor, a fost mai bine primită în Statele Unite decât în propria ei țară. Afirmatia nu e ușor de susținut, documentele nu sînt întru totul convingătoare; dar, dacă ar fi așa, împrejurarea ar avea semnificația unui răspuns la ceea ce, cu trei sau patru decenii mai devreme, se întîmplase cu versul lui Poe, ignorat în America și admirat în Franța.

Nu încapе vorbă, Inness nu a re-evaluat funcția formei și a culorii atît de radical cum o făceau contemporanii săi, impresioniștii francezi. Artă lui nu a transformat decît într-o mică măsură temeiurile teoretice ale realismului american și subiectele picturii lui pot fi recunoscute fără dificultate, așa cum puteau fi și cele din peisajele „lumiștilor” și chiar ale pictorilor aparținînd școlii de pe Hudson. Dar, cînd Inness afirma că țelul artei e să creeze o emoție a privitorului care să se regăsească în aceea a pictorului, el dădea, de fapt, măsura drumului parcurs, într-un timp scurt, de la concepția dominantă pe la mijlocul secolului, conform căreia creația artistică trebuia să fie doar un mijloc de educație morală și de sporire a cunoștințelor.

Un eveniment a cărui importanță nu a fost, poate, îndeajuns subliniată a fost Expoziția Centenarului, deschisă în 1876 la Philadelphia. Artiștii care au fost desemnați să ajute la organizarea expoziției au adunat, în două secțiuni separate, opere ale artei americane și ale celei europene. S-a creat, astfel, posibilitatea comparației între modele și copii; pentru întîia dată, pictorii, criticii și colecționarii au putut să-și dea seama că arta americană nu se înfățișa adesea decît ca o „variantă provincială a creației din Vechiul

Continent”¹. De atunci încoace, teoria americană a artei a produs două direcții cu totul opuse, fiecare încercînd să indice soluții menite să dea creației naționale o osatură mai puternică. Pînă tîrziu, spre mijlocul secolului al XX-lea, sub o formă sau alta, cele două direcții s-au împotrivit, cerînd fie o preluare mai decisă a tradiției americane mai vechi (în care, însă, în mod obișnuit, nu era cuprinsă și arta autohtonă dinaintea epocii coloniale), fie o asimilare mai largă a experiențelor moderne europene. Celei dintîi i se reproșa că, în conservatorismul ei, nu ținea, totuși seama de șirul împrumuturilor și prelucrărilor din pictura (și mai ales din sculptura) Europei pe care le reprezentau, în realitate, începuturile și evoluția artei americane. Celeilalte, că o școală națională nu se poate constitui ca un simplu fenomen de absorbție.

În această ordine a ideilor, a fost adesea greșit interpretat un proces care începuse să se producă în cultura americană de pe vremea lui Benjamin West: acela al exproprierii intelectualilor. Prea complexă pentru a fi discutată aici, împrejurarea nu poate fi explicată doar ca o întoarcere spre obîrșiile europene ale culturii țării lor; de multe ori, despărțirea de America implica motive foarte complicate, din numărul cărora nu lipsea, uneori, protestul împotriva stărilor sociale din patrie. E, însă, adevărat că în lumea artei plastice asimilarea personalităților americane s-a produs, cel puțin pînă la al doilea război mondial, mai deplin decît în cîmpul literaturii: nu se pot cita pictori veniți din Statele Unite, care să fi înrîurit atît de profund mișcarea europeană cum o vor face Henry James, T.S. Eliot sau Ezra Pound sau a căror statură să fi fost observată de la depărtări atît de mari cum a fost aceea a lui Hemingway, de pildă, în anii șederii sale în Europa.

Se pune, astfel, întrebarea legitimă dacă emigranții aceștia aparțin artei americane sau dacă opera lor se cuvine discutată în cuprinsul diver-

¹ G.W. Sheldon, *American Painters*, New York, 1879,

selor curente europene. Răspunsul dat de istoricii picturii nu pare, la prima privire, a fi consecvent: unele tratate, care analizează pe larg creația lui West sau a lui Copley, menționează numai în treacăt numele lui Whistler, Mary Cassatt sau Sargent. Criteriul pare a fi acela al influenței pe care fiecare dintre acești artiști ar fi avut-o asupra picturii americane din veacul al XIX-lea. E limpede că John Singleton Copley și, îndeosebi, Benjamin West au păstrat, prin discipolii lor, legătura cu arta țării de care, din cauze felurite, se despărțiseră. Dar, în același timp, unii menționează rolul pe care americanii stabiliți în Europa l-au avut în „stimularea multor compatrioți de a merge să cunoască arta Vechii Lumi”¹. Ceea ce nu diferă prea mult, trebuie să recunoaștem, de felul în care, la sfârșitul secolului anterior și în primele decenii ale veacului al XIX-lea, West și Copley catalizaseră influențele europene în pictura americană. Poate că, în a doua jumătate a secolului, faptele fuseseră trecute mai ușor cu vederea decât înainte, când plecarea celor doi emigranți fusese resimțită mai acut de o artă în plin proces de constituire.

Problema e aceea a persistenței unor trăsături specifice ale artei americane pe care pictura „expatriaților” să le fi transportat în Europa. La Whistler, de pildă, amintirea tradițiilor din Statele Unite sînt foarte palide. E drept, că, în scurtul răgaz petrecut în țară, nici nu a avut cum să le cunoască prea bine: în 1849, la cincisprezece ani, s-a întors în patrie după ce, din 1843, stătuse cu părinții săi în Rusia. După un foarte scurt răstimp, în care încercase — la fel de lipsit de succes — să se dedice carierei armelor (a fost exmatriculat de la West Point după numai trei ani de studii) și celei artistice (ilustrațiile la Revista de geodezie rămîn un simplu fapt al biografiei, fără să aibă vreo semnificație în evoluția pictorului), a plecat la Paris. S-ar putea, probabil pune într-o măsură pe seama scurtei sale experiențe americane gustul pentru neocla-

¹ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 115

sicismul lui David și al lui Ingres, atât de influent în arta Statelor Unite și pe care tînărul de douăzeci de ani îl cunoștea acum nemijlocit. Artă lui a asimilat, apoi, influențe diverse, de la Courbet pînă la academistul Gleyre (dar, prin pictura acestuia, s-a apropiat de Velázquez) și la obscurul Le Coq de Boisbaudran. De la realismul de factură Courbet, pe care-l practica în jurul lui 1860, el se va îndrepta spre exemplul stampeii japoneze, descoperit prin intermediul lui Manet.

Compoziția lui e construită pe orizontală, adesea asimetrică, proiectînd siluetele pe un fundal aproape întotdeauna violent contrastant. Ostentativ epurată de orice emoție (faimosul portret al mamei artistului fusese prezentat de el cu titlul *Aranjament în gri și negru nr. 1*, tocmai pentru a sugera lipsa oricărui sentimentalism), pictura lui rămînea numai din punctul de vedere al tiparelor stilistice fidelă modelului pe care-l reprezenta, o lungă perioadă, arta lui Courbet. De un mare rafinament al griurilor, ea a constituit pentru mulți artiști ai sfîrșitului de secol (prerafaeliții printe ei) un exemplu ilustrativ al „artei pentru artă”.

Poate că zgomotoasa dispută dintre pictorul lezard de tonul tăios pe care era scris un articol referitor la o pictură din 1875¹, și autorul acelui articol, John Ruskin, are o semnificație mai largă decât aceea a „ciocnirii între doi vanitoși”². Ea ar putea dezvălui unui studiu mai atent conflictul dintre două tendințe opuse, ambele existente înăuntrul grupului prerafaelit, izvorînd dintr-o aversiune comună față de vulgaritatea burgheză: una, căreia îi aparținea Whistler, cău-tînd salvarea în „frumosul absolut”, îndepărtat de orice implicație socială; cealaltă afirmînd, prin William Morris și prin Ruskin, idealul unei lumi ce-și împlinește idealul frumosului într-o

¹ Pictura era *Nocturnă în negru și auriu: Racheta care cade*.

² Tom Prideaux, *The World of Whistler, 1834–1903*, New York, 1970, p. 21

artă care coboară în societate și-i plămădește modelul de desăvârșire morală și estetică.

Judecând după spațiul acordat în istoriile de artă care se ocupă și de creația „expatriaților” și după prezența sa în muzeele americane, John Singer Sargent pare a fi socotit ca aparținând într-o măsură mai largă mișcării artistice din țara sa. Temeiurile unei asemenea concluzii nu sînt foarte limpezi, de vreme ce artistul, născut la Florența, călătorind de-a lungul și de-a latul Europei în tovărășia părinților săi, americani bogați care-l țineau departe de adevărata înfățișare a lumii, creîndu-i o imagine scînteietoare a luxului și a bucuriilor materiale, a studiat în Italia și la Paris, a ajuns pînă în Maroc, fascinat de faima exotică a acelor locuri, și la Madrid unde a lucrat copii după Velázquez. Întors în Franța, a devenit pictorul preferat al elitei pariziene, compozițiile sale cu temă spaniolă, evident influențate de Manet (care, de altminteri, așa cum va mărturisi el însuși, i-a dezvăluit „frumusețea alburilor și a negrurilor din arta Spaniei”¹) au fost întîmpinate cu aprecieri superlative; Henry James, de pildă, spunea despre una dintre ele că „a fost pictată așa cum ar fi pictat-o Velázquez însuși”². Nu atît arta lui, concentrarea efectelor de umbre și lumini, paleta redusă la cîteva tonuri fundamentale, distribuirea asimetrică a obiectelor în compoziție, tratarea plană a volumelor (provenind din exemplul, îndelung studiat de el, al stampelor lui Utamaro și ale lui Hiroshige) au convins oficialitățile bostoniene să-i încredințeze comanda unor picturi murale la Biblioteca Publică și la Muzeul din orașul lor. Cauza adevărată era faima succesului lui parizian. Rezultatul e cu totul nefericit: alegoriile mitologice sînt tratate în litera exactă a unui clasicism academist, aglomerează citate stilistice din opera lui Ingres și demonstrează stîngăcia în tratarea marilor suprafețe.

¹ Cf. Charles Merrill Mount, *John Singer Sargent*, New York, 1955, p. 86

² Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 117

Sargent știa să surprindă straniul din înfățișarea modelelor sale, îl descria cu o evidentă voluptate, învăluindu-l într-o atmosferă cu totul ireală, în care amănuntul notat cu precizie fotografică alterna cu suprafețele definite vag prin pensulații mărunte. Artistul nu părea decît rareori interesat de psihologia personajelor, de cele mai multe ori țelul său fiind acela de a sugera eleganța unei lumi în care modelele sale trăiesc ca într-un spațiu pustiu. Fără voia sa, pictorul a evocat o goliciune sufletească, o zădărniciie a existenței acestei „lumi bune” care, la Oscar Wilde sau la Henry James, e intenționat descrisă în termeni asemănători.

La Mary Cassatt, o altă „expatriată”, apropierea de această lume se produce cu mai multă delicatețe; și, pentru că artista nu are pretenția de a face o demonstrație estetică, valoarea emoțională a artei sale e mai clară. În cariera ei artistică, anii petrecuți la Academia de Arte Frumoase a Pennsylvaniei, în anii 1864—1865, nu au avut vreo semnificație deosebită. Adevărata formare a concepțiilor ei se datorează influenței grupului impresionist de la Paris; legăturile cu America vor fi foarte sporadice, pictorița călătorind rareori și pentru scurt timp în patrie.

Impresioniștii (și mai ales Degas, a cărui influență e evidentă) îi prețuiau sensibilitatea coloristică și știința de a construi o compoziție în planuri discontinui, întrerupte de siluetele unor obiecte plasate în puncte-cheie ale perspectivei. O anume căldură lirică, un abur calm învăluie aceste picturi în care amintirea stampej japoneze (descoperită tot prin impresionisti) e stăruitor evocată. Tehnica predilectă, pastelul, fusese deprinsă de la Degas; și tot în arta celui care a pictat dansatoarele Operei, a aflat ea cum se poate arhitectura o pictură în centre vizuale dispersate pe suprafața tabloului.

Lipsită de drame, arta acestei pictorițe aducea mărturia delicată a unei sensibilități feminine, înclinată să descopere frumusețea în scenele cotidiene ale vieții de familie, cu adolescente visă-

toare stînd la fereastră și cu mese încărcate cu fructe și flori în jurul cărora se consumă clipele unei existențe tihnite. E o poezie intimistă, îngînată în game minore.

Motive de alt ordin au determinat expatrierea lui Henry Ossawa Tanner; el a părăsit America în 1891, cînd personalitatea lui artistică începuse a se contura convingător. Studiase în atelierul lui Thomas Eakins, dar pictura lui de mai tîrziu, nu va păstra decît puține trăsături ale viziunii maestrului său din tinerețe. A plecat pentru că, așa cum va declara în 1932 unui ziarist, „era convins că în Europa nu va fi socotită o crimă împrejurarea că are pielea neagră”¹. Elev al Academiei Julian, al lui Benjamin Constant și al lui Jean-Paul Laurens, Tanner a rămas (singurul, poate, dintre emigranți) credincios unor teme care aminteau experiența sa americană. Paralel cu subiectele biblice, reconstituite în atmosfera locurilor din Orientul Apropiat, el a evocat momente ale vieții negrilor din Statele Unite, accentuînd îndeosebi căldura relațiilor umane. Dar, spre deosebire de Eastman Johnson, Tanner nu propune o viziune bucolică, arta lui este, negreșit, încărcată de un sentiment mai autentic. E o anume vibrație tragică în scenele tratate în efecte de clarobscur, unde lumina se irizează în aureole ciudate în jurul personajelor tăcute, cu fețe meditative. Asociînd efectele rembrandtești de umbre și lumini cu elemente ale tehnicii estompării culorii, așa cum le desprinsese din pictura grupului „Nobis” (și, mai ales, a lui Vuillard), Tanner a creat o artă de incontestabilă căldură intimistă, în care sălășluiește un dramatism latent, o artă căreia încă nu i s-a acordat, cred, atenția cuvenită.

Dar pictura artiștilor stabiliți în Europa nu a avut decît o foarte redusă influență asupra creației celor rămași în țară. În 1889, cînd celebritatea pariziană a lui Whistler și Sargent era

¹ Cf. Yvon Bizardel, *Peintres Américains à Paris*, Paris 1949, p. 80

de mult constituită, un critic din Boston, Walter Montgomery, el însuși licențiat al Sorbonei, scria: „O artă nu-și poate dobîndi faima dacă se desparte de realitățile țării ei; cultura se clădește pe un pămînt solid și aparține celor care trăiesc pe acest pămînt”¹.

Atmosfera artistică a Americii de după războiul civil — și, mai cu seamă, după Expoziția Centenarului de la Philadelphia — era incomparabil mai vie decît aceea din prima jumătate a secolului. Întorși de la studiile lor europene, pictorii (și, de la o vreme, și sculptorii) aduceau cu ei experiențele unor școli foarte diverse, de la cel mai conservator academism și de la arta Munchenului pînă la pictura Barbizonului și a impresionistilor. De cele mai multe ori, aceste tendințe erau replantate în tradiția americană și rezultatele nu erau de fel lipsite de interes; dar eleganța stranie și întrucîtva afectată a lui Sargent și teoriile lui Whistler conform cărora forma și culoarea ar exista în ele însele, despărțite de subiect nu au găsit decît fragile punți de comunicare cu arta din țara lor.

Îndepărtate ecouri romantice, precum acelea care se deslușesc în opera lui John La Farge, Elihu Vedder sau a lui Albert Pinkham Ryder, se însoțesc cu viziunea tradițional realistă a unor Winslow Homer sau Thomas Eakins sau cu fotograficele catalogări de obiecte din tablourile lui William Harnett și ale lui John F. Peto.

Epoca nu e dominată, ca odinioară, de o personalitate de la care să se revendice tendințe întregi ale artei americane și care să determine profunde modificări ale gustului public. Proliferată în școli și atitudini individuale foarte diverse, arta acestui sfîrșit de secol este astfel explicată de unul dintre cei mai pătrunzători istorici ai picturii din Statele Unite: „Situația... artei poate fi socotită ca un fel de metaforă a schimbărilor fără precedent ce aveau loc în viața Americii.

¹ Walter Montgomery, *American Art and American Art Collection*, II, Boston, 1889, p. 20

Ca rezultat al dezvoltării tehnologice rapide și a creșterii industriei, însoțite de adâncirea conflictului filozofic între știință și religie, multe prejudecăți ideologice, sociale și de natură religioasă au fost subminate și s-au năruit. O cultură urbană a început să ia locul vechii civilizații rurale. Bogăția și, odată cu ea, corupția, au luat proporții monstruoase. Nu e deci de mirare că unii artiști au emigrat în Europa sau au evadat într-o artă de factură intimistă. Și nu e surprinzător nici că toți acei artiști — dar mai ales Homer, Eakins și Ryder — care au rămas credincioși artei de observație au fost dezorientați și ne-au lăsat lucrări care reflectă confuzia și dezamăgirile intelectuale ale epocii¹.

Dintre cei trei artiști menționați aici, Ryder a dus o existență considerată „excentrică” de contemporani iar Homer a trăit aproape tot timpul ca un pustnic. Nici unul dintre ei nu a părut să dea vreo importanță transformărilor fundamentale ale concepțiilor despre linie și culoare propuse de agitata artă franceză a vremii (deși Winslow Homer le-a datorat, măcar într-o măsură, felul în care a înțeles forma). Și, în același timp, arta nu le-a fost recunoscută în timpul vieții lor și a fost departe de a fi determinat apariția vreunei școli noi în pictura americană de la sfârșitul secolului trecut.

Sursele artei lui Ryder nu au fost sondate încă; dar există, mai ales în tablourile lui din tinerețe, unele asemănări cu peisajele lui Inness care amintesc de faptul că, sosit la New York pe la sfârșitul deceniului al șaptelea, a fost membru fondator al Societății Artiștilor Americani, ceea ce l-a adus în preajma lui Inness, a lui Ralph Blakelock, a lui George Fuller, tustrei reprezentând direcții similare în peisagistica americană. Dar Ryder se împotriva și mai hotărât decât ei reprezentării minuțioase a detaliului, socotind că „artistul se cuvine să-și exprime gândurile și

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 153

nu suprafața lor”¹. Natura i se părea că-i propune „o recreare mai curînd decît o transcriere” și, mai tîrziu, își va aminti că, aflîndu-se în fața unei scene la o margine de pădure, o observase „ca pe un tablou, cu albastrul adînc al cerului de amiază prins în rama a doi copaci, un arbore solitar strălucind verde cu frunzișul luminat de soarele începutului de vară, pe o temelie brună de pămînt și de rădăcini noduroase. Nici un amănunt nu jignea ochiul: trei mase puternice de formă și de culoare: cer, frunziș și pămînt”².

Ryder așternea culoarea în straturi largi, folosind cușitul de paletă; și, chiar dacă subiectele erau preluate din literatură, interpretarea lor era întodeauna personală și ele rămîneau, adesea, doar pretexte ale unor texturi de culoare densă. Din nefericire, așa cum se înfățișează astăzi, picturile lui demonstrează că au fost lucrate fără precauții tehnice suficiente și straturile de culoare, degradate, înnegrite, nu mai spun decît foarte puține lucruri despre „pasiunea și înțelepciunea” pe care Ryder o cerea artistului. De fapt, după cum se pare el reducea arhitectura coloristică la o opoziție între galbenul intens, albastrul clar și brunuri.

Ryder căuta „ritmurile eterne ale naturii” în mișcările neconținute ale mării care îi sugerau „ciclul vast al armoniei universale”. Ceea ce i-a surprins pe istoricii de artă a fost brusca transformare a acestei viziuni, în jurul lui 1880, într-una a ciocnirii violente între elemente. Dar, așa cum s-a relevat mult mai tîrziu³, artistul se supunea, în aceste cazuri, cu bună știință unor sugestii preluate din literatura romantică, îndeosebi din versurile lui Coleridge. Adevăratul temperament al lui Ryder va fi dezvăluit și mai departe de peisajele copleșite de o atotbiruitoare liniște; dis-

¹ Cf. Frederic Fairchild Sherman, *Albert Pinkham Ryder*, New York, 1920 p. 36

² *ibid.*, p. 13

³ Vezi Richard Braddock, *The Literary World of Albert Pinkham Ryder*, în „Gazette des Beaux-Arts”, XXXIII (1948), pp. 47-54

continuitățile evoluției sale din ultimele trei decenii ale creației erau rezultatul unei deosebiri clare pe care o făcea pictorul între exprimarea propriilor impresii și tălmăcirea unor gânduri desprinse din meditațiile altora în fața naturii.

E greu să redescoperim astăzi în pictura lui Ryder „atmosfera fantomatică“ despre care vorbeau frecvent criticii de la începutul secolului. Intenția se mai ghicește în formele agitate ale unor stînci, în descripția mitologică, uneori de obîrșie wagneriană (el a pictat și un *Siegfried și fecioarele Rinului* la care a lucrat 15 ani). Dar, dincolo de amănuntele pe care le dau comentariile, adesea prea abundente, ale cataloagelor de muzee, nu se regăsesc sub narațiunea literară decît puține elemente îndreptățind atributul „magic“ pus, de obicei, în relație cu pictura lui Ryder.

Dacă s-ar putea vorbi despre o școală întemeiată de Ryder, atunci elevii ei cei mai reprezentativi ar fi Ralph Blakelock, și Louis Michel Eilshemius. Cel dintîi, a fost student în medicină, a devenit, curînd după războiul civil, pictor al Amerindului. Dar, spre deosebire de Catlin sau de Miller, el nu consemna viața preriei din unghiul unui interes etnografic, ci căuta efecte picturale, pitorescul peisajului sălbatic, al amurgurilor care ard peste vastele întinderi. Pe vremea aceea, era încă un admirator al școlii de pe Hudson; după ce a cunoscut pictura lui Ryder, a încercat să descopere „misterul naturii, al pădurilor argintate de lună“¹, într-o manieră nu prea îndepărtată de convenția romantică, amintindu-l pe Caspar David Friedrich mai curînd decît pe Ryder.

Ceea ce a contribuit într-o măsură hotărîtoare la popularitatea lui Blakelock în anii dintre cele două războaie mondiale (a murit în 1919) a fost destinul lui în ultima perioadă a vieții cînd, în celula azilului de boli nervoase în care fusese internat, picta cu pensule confecționate din bețe

¹ Elliott Daingerfield, *Ralph Albert Blakelock*, New York, 1914, p. 38

de chibrit și din iarbă de mare scoasă din saltele. Drama aceasta i-a impresionat pe contemporani; admirația, amestecată cu înduioșarea și compătimirea, a exagerat, vreme de aproape trei decenii valoarea unei arte, altminteri fără implicații estetice prea complexe.

Cazul lui Eilshemius este întrucîtva diferit. Și el a sfîrșit în chip tragic, trăind ani în șir, din 1921 pînă în 1941, imobilizat într-un cărucior de paralytic. Dar, după ce, în deceniul al treilea, fusese celebrat de critică și prețuit de proprietarii galeriilor new-yorkeze și pariziene (care i-au organizat numeroase expoziții și au determinat achiziționarea mai multor pînze de către Muzeul Metropolitan), s-a stins aproape uitat. Pictura lui, la început irizată în tonuri luminoase, mai apoi contorsionată în forme patetice, neliniștită și încărcată de spaime, venea dintr-o altă epocă și nu mai producea vreo impresie, în anii aceia în care arta americană se modificase fundamental.

Romantismul tîrziu al lui Ryder nu s-a constituit într-un curent de sine stătător; dintre cei care s-au lăsat înrîuriți de el, puțini sînt cei al căror nume să fi avut vreun ecou mai larg în pictura Statelor Unite. Chiar dacă unii artiști mai importanți au ajuns, pe drumuri proprii, la concluzii asemănătoare, fenomenul e îndeajuns de sporadic și, în majoritatea cazurilor, dezvăluie persistența unor atitudini estetice vechi mai curînd decît re-evaluarea unor tradiții în formule stilistice noi. Unii dintre ei (William Morris Hunt de exemplu) nu s-au exprimat pe ei înșiși, decît „după ce au uitat tot ce învățaseră la Düsseldorf și în atelierele academiștilor francezi de tipul lui Thomas Couture“¹. Dar atunci ei vor adera la mișcări artistice care nu aveau aproape nici un punct de contact cu arta lui Ryder, la pictura barbizoniștilor sau la „realismul obiectiv“ al lui Homer și al lui Eakins. Alții, precum John La Farge, au abordat o tematică exotică, reprezen-

¹ Martha A.S. Shannon, *William Hunt Morris*, Boston, 187 1939, p. 76

tînd-o într-un bizar amestec de maniere care asocia viziunea lui Gauguin cu aceea a Renașterii venețiene, a romanticilor francezi și a prerafaeliților britanici. În sfîrșit, alții — Elihu Vedder și George Fuller — au creat imagini stranii ale unei fantezii romantice nutrite din exemple artistice care ilustrau subiecte ale literaturii clasice.

Direcția cea mai viguroasă a picturii americane va rămîne, însă, aceea a realismului tradițional; la sfîrșitul secolului, prestigiul ei se datora și unor artiști respectați, chiar dacă nu întotdeauna urmați de generația mai tînără: Winslow Homer și Thomas Eakins.

Formația de gravor a lui Homer a fost determinată în configurarea picturii lui. „Variațiile de lumină și de umbră, va spune el, sînt mai puțin importante pentru obținerea unor vibrații coloristice decît pentru exprimarea clară a unor imagini”¹. Încă din ilustrațiile publicate în revistele nordiste în timpul războiului civil, se deslușea tendința de a renunța la reprezentarea detaliilor și de a o înlocui cu studiul efectelor luminii asupra volumelor puternic construite, a maselor alcătuite din aglomerări de trunchiuri de arbori, din întinderile cîmpiilor și ale mării. Tendința se va accentua în pictura lui de mai tîrziu; el va modifica lecția școlii de pe Hudson, arhitecturînd forme ample și urmărind variațiile abrupte ale culorii care, după cum credea el, „aproximau mai exact adevărul vizual”².

Preocupat de descoperirea acestui adevăr, se apropia de concepția impresionistă, spunînd cîndva că el recunoaște efectele diferite ale luminii proiectate de soare, de cer sau ale luminii reflectate³. Dar nu a aderat niciodată pe deplin la tezele impresioniste, considerînd, de pildă, că în lumina soarelui, umbrele nu sînt percepute ca

niște culori diferite, ci ca valori întunecate, deși animate de o largă varietate a culorilor. Viziunea lui e tonală mai degrabă decît coloristică și se întemeiază pe observația atentă a efectelor luminoase din atmosfera unor locuri precis identificate: coasta de nord-est a Statelor Unite. Însă opera lui posedă o capacitate de a sugera spațiul pe care nu o regăsim în pictura altor contemporani ai săi. Această însușire, asociată cu aceea a tratării simplificate a volumelor dă picturii lui Homer un caracter foarte personal în cuprinsul artei americane, care — însă — nu sînt străine de influența lui Manet și a stampelor japoneze, văzute cu siguranță de el la expoziția universală de la Paris în 1867.

Peisajele lui, însuflețite, la început, de prezența unor personaje feminine, îmbrăcate în rochii delicat colorate, înlocuiau sentimentalismul atît de caracteristic unei părți însemnate a picturii americane de pe atunci, cu un fel de detașare obiectivă, astfel încît eroii scenelor descrise de el par a nu-și da seama de faptul că ar fi observate de cineva și se comportă cu o degajare foarte diferită de aceea a tablourilor de gen, unde ele „vor să dea o reprezentare”⁴, cum va spune pictorul. Unii comentatori, Henry James printre ei, va considera că aceste lucrări nu cuprind nici expresie literară, nici imaginație, nici rafinament, nici putere de selecție⁵. Ele consemnează pur și simplu, o acțiune pe care nu o comentează.

În deceniul al optulea, paleta lui se încarcă de tonuri mai dramatice. Artistul credea că nici forța morală, nici personalitatea individului nu afectează existența umană atît de profund cum o face natura însăși. De acum înainte, omul va fi opus din ce în ce mai hotărît naturii; eroii săi vor fi înfățișați în luptă cu o natură aspră, dezolantă, adversă. Vînători în păduri sumbre, amenințătoare, pescari încercînd, deznădăjduiți,

¹ Cf. Albert Ten Eyck Gardner, *Winslow Homer, American Artist, His World and His Work*, New York, 1961, p. 176

² Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 159

³ Winslow Homer, *Sketches and Studies*, în „The Art Journal”, VI (1880), p. 107

⁴ *Ibid.*, p. 95

⁵ Vezi Lloyd Goodrich, *Winslow Homer*, New York, 1944, p. 53

să se salveze de furtuna care plutește în aer sau aruncați, sleiți, pe țarm, împreună cu sfărâmurile luntrii lor, în vreme ce norii uraganului se îndepărtează. În peisajele lui, cerul, apa și pământul par a se uni în efortul de a-l nimici pe om. Ceea ce se exprima în pictura lui Thomas Cole cu mijloace literare, era enunțat de Homer mai curînd cu notația unei senzații fizice decît a unei atitudini sentimentale.

Opere ale acestei perioade, precum *Două călăuze*, din 1876, reflectă modificările introduse de el în stilul școlii de pe Hudson. Frunzele și florile sînt tratate ca niște registre coloristice compacte, texturile sugerînd viața vegetală, masele norilor, consistența pietrei și a lemnului sînt diferențiate cu precizie. Eliminarea detaliului conduce la o lărgire a planurilor peisagistice; și, cu toate că modificările valorilor se produc în sensul opozițiilor violente între umbrele întunecate și zonele intens luminate (ceva ce determină fixarea volumelor în spațiu), pictura lui Homer cîștigă în expresivitatea limbajului coloristic. Spre deosebire de peisajul școlii de pe Hudson, în priveliștile acestea figura umană nu se topește, neștiută, ci se proiectează, monumentală, pe un fundal agitat, al unei naturi neprielnice. Oamenii sînt confrunțați de un adversar înverșunat, i se opun într-o ciocnire în care fiecare dintre cei doi inamici caută să supraviețuiască.

În marinele sale (mai ales în cele pictate după 1883, în Maine) apa are o densitate gravă, pare opacă și devine „protagonist al unei drame fără de sfîrșit”¹. Consemnînd momente specifice ale luminii care atinge, uneori fragilă, altă dată tulbure și aspră, întinderile priveliștii, Homer nu dizolvă substanța naturii în undele veșnic mișcătoare ale acestei lumini. Chiar și acuarelele lui vor să releve miezul solid al lucrurilor reprezentate; notațiile caligrafice ale volumelor, pensulațiile care fac să se întrepătrundă zonele de culoare și să se estompeze contururile par a fi destinate,

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 163

cum scria el, „să descopere ceea ce e permanent în structura materială a lumii organice, neconținut aflată în mișcare”¹.

Unele peisaje ale sale din ultimul deceniu al veacului trecut au fost comparate în picturile lui Cézanne; comparația părea justificată de o anume tendință a artistului american de a organiza planurile de culoare, de a le lega într-o construcție logică, de a sugera interdependența volumelor din planurile apropiate și a celor din planurile din fundal. Dar Homer nu ajungea aici ca urmare a unor concepții artistice; tot ceea ce urmărea el era „să pună în valoare sensul pădurii înseși, amenințarea plutind în aceste spații, schimbările luminii, neclintirea formelor, prospețimea aerului”². Ca și artiștii școlii de pe Hudson, el socotea că scopul suprem al artei este „reprezentarea vieții”.

Uneori, Homer socotea de prisos să aducă în scenă personaje umane pentru a pune în evidență drama naturii. Ca în povestirile din Extremul Nord ale lui Jack London, jivinele păduri, vulpile și ulii, sînt încheștate într-o luptă nemiloasă; pe cîte un țarm pustiu, valurile se sparg, configurînd confruntarea tragică dintre elemente. Una dintre cele mai cunoscute pînze ale sale, *Gulfs-tream*, a fost interpretată ca „o metaforă a unei epoci... a vieții căreia i se opun puterile sălbatice, amenințînd s-o nimicească”³. În mijlocul unei mări neliniștite, o barcă de pescuit, singuratică, ale cărei catarge sînt rupte, se leagănă neputincioasă. Dinspre orizont, o trombă, abia ghicindu-se deasupra valurilor cu luciu metalic, se apropie de barcă, în vreme ce, în primul plan, botul sinistru al unui rechin subliniază și mai apăsător semnificația întregii scene. Aripă și burți albastrii se deslușesc pretutindeni în apa care așteaptă furtuna; pe punte, un pescar negru cu tors vînjos pare a-și aștepta moartea, cu o privire

¹ *Studies and Sketches*, p. 99

² Lloyd Goodrich, *op. cit.*, p. 111

³ Jay Martin, *Harvests of Change*, Englewood Cliffs, 191 1967, p. 8

încărcată mai curînd de furie decît de deznădejde. Literaturizată, încărcată cu elemente alegorice, descripția este, în comparație cu simbolurile folosite de Thomas Cole cu o jumătate de secol mai devreme, mărturie a unei decepții pe care o exprima, adesea, și proza vremii.

Unii au pus această atitudine pe seama înfrîuririi produse de principiile darwiniste ale evoluției, care puneau la îndoială accepțiile tradiționale ale vechilor instituții. Criticii de artă ai epocii, care își însușiseră aceste idei, credeau însă că asociațiilor artistice însele le revenea rolul să participe direct la viața socială a țării, să reprezinte „un pas important în evoluția artei, dar și a societății; și, cînd această etapă va fi atinsă, ea să formeze baza unei alte evoluții spre forme și mai înalte pe scara acestei evoluții”¹. Constatarea că Homer (și firește, nu numai el) a fost influențat de ideile lui Darwin nu este, deci, suficientă pentru a explica decepționismul picturii lui. Atitudinea celor mai mulți intelectuali americani care recunoșteau tezele darwiniste era, dimpotrivă, una de încredere în progresul omenirii. Filozofii care se întemeiau pe aceste teze, John Fiske sau Henry Ward Beecher, propuneau o imagine încurajatoare a umanității capabile de desăvîrșire.

Însingurarea lui Homer într-un sat din Maine nu e nici ea lipsită de semnificație. Și deși, poate, romanele lui Stephen Crane și ale lui Frank Norris nu-i erau cunoscute, e surprinzătoare asemănarea dintre concluziile decepționiste ale analizei lor naturaliste și cele ale „realismului obiectiv” al pictorului. Cîțiva istoriei literari au crezut că pot regăsi în arta lui Winslow Homer „variantele norestice a verismului lui Hamlin Garland”². E adevărat că, în jurul lui 1890, acest prozator al Vestului Mijlociu se arăta a fi la fel de dezamăgit de înfățișarea lumii americane. Că

¹ S.G.W. Benjamin, *Art in America*, New York, 1880, p. 188

² W.F. Taylor, *The Economic Novel in America*, New York, 1942, p. 180

ofensiva marilor campanii industriale (descrisă în romanul *Un membru al Camerei a treia*, de exemplu) îi apărea și lui ca o fundamentală cauză a corupției politice și, în general, a degradării moralei. Și că nici lui idealul bucolic al romantismului nu i se părea că răspunde problemelor epocii. Dar Garland a militat pentru idealurile politice ale unor categorii sociale, dezamăgirea s-a transformat la el în revoltă; Homer împărtășește cu el numai simțămîntul că pămîntul ascunde, sub frumusețea lui aspră, o răutate vicleană, că puterea lui, capabilă să dea viață, este și aceea care ucide. „Homer rostea astfel încheierea unei povești minunate: visul american că pămîntul și viața rurală sînt izvorul și vatra supraviețuirii spirituale, visul acesta care dăduse aripi poeziei și artei din a doua jumătate a secolului, se spulbera”¹.

Homer nu a fost niciodată întîmpinat cu laudele pe care le recoltaseră autorii de scene sentimentale, de drame religioase sau de peisaje menite să proslăvească „miracolul reconfortant al naturii americane”. Nici el și nici Thomas Eakins — fără îndoială, cei mai importanți artiști ai vremii — nu au avut decît o foarte restrînsă influență asupra generației care i-a urmat.

Eakins, care s-a născut și și-a petrecut întreaga viață în Philadelphia (a fost un timp și profesor al Academiei de Arte Frumoase a Pennsylvaniei), nu a devenit nici el un pictor al vieții urbane. De prin 1880, el a propus viziunea unui „peisaj intelectualizat, care să transcende locurile precis identificabile și să întrupeze o stare de spirit — dominantă în societatea americană a vremii — de descumpănire și chiar de deznădejde”². Imaginile create de el au sugerat unora concluzia că „atît pictorul, cît și modelele sale își dau seama că, odată cu ele se sfîrșește o etapă, că lumea meca-

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 167

² Lloyd Goodrich, *Thomas Eakins, His Life and Work*, New York, 1933, p. 12

nicii, a industriei și a comerțului le izolează și le condamnă la moarte¹.

Începuturile sale artistice se nutreau dintr-o veche tradiție a observației realiste. Pentru el, pictura nu însemna „inspirație“, ci „truda de a traduce în limbajul culorilor o imagine care se exprimă în limbajul frunzelor, al florilor și al ierbii“². În anii studenției, le scria părinților: „Cred că pot să devin pictor, pentru că învăț să muncesc serios“³. Observația era temeiul unei arte pentru înfăptuirea căreia Eakins diseca, în sălile Institutului de Medicină, cadavre și își construia un fel de aparat rudimentar de cinematograf, pentru a urmări corpul omenesc în mișcare. Ani în șir, a studiat legile perspectivei, cu un manual de geometrie în mână. „Toate științele au marea însușire a simplității. În matematică, lucrurile cele mai complicate pot fi reduse la expresii foarte simple, și așa e și în pictură“⁴.

Picturile lui din jurul lui 1870 (după ce, ca și Homer, călătorise la Paris și lucrase cîțva timp în atelierele unor maeștri academiști), trădează tendința de a subordona efectele luminii și ale atmosferei unei geometrii raționale a formelor; soarele nu pulverizează obiectele, ci le relevă soliditatea. Tablourile lui nu conțin nici o dramă ele au o teribilă precizie și claritate, conturile sînt la fel de limpezi în toate planurile priveliștii.

Ceea ce dă personalitate acestei picturi este puterea de observație, capacitatea de a descoperi semnificativul și de a-l exprima fără emfază. Capodopera anilor de tinerețe (și, poate, a întregii lui cariere) este *Clinica doctorului Gross*, pictată în 1875. Compoziția este dominată de figura centrală, aceea a lui Gross, în vreme ce toate celelalte personaje, adunate în jurul mesei de operație, vor să mărturisească o stare individuală de spirit. Mîna doctorului, plină de sînge, e un

amănunt menit să creeze un șoc asemănător celor din romanele lui Norris, unde relevarea cîte unui detaliu reportericesc avea rostul să sublinieze „adevărul“ întregii scene. Pe de altă parte, ea „subliniază deopotrivă obîșnuitul unei asemenea operații chirurgicale și simbolul încheștării între viață și moarte; Gross e o figură eroică și, în același timp, un om angajat într-o activitate foarte obîșnuită“¹. Tabloul nu a fost primit, la început, cu prea mult entuziasm; unii l-au comparat cu *Lecția de anatomie*, firește, nu le-a fost greu să demonstreze că, în această comparație, artistul american e inferior lui Rembrandt; alții au vorbit despre „realismul brutal“ preluat de la Ribera. Aproape fără excepție, chiar și criticii secolului nostru relevă „conștiinciozitatea de meșteșugar“, „respingerea oricărui fior liric“, „tendința de a rezolva problemele vizualului printr-o înregistrare rece, obiectivă“². Și, totuși, accentele dramatice nu lipsesc din *Clinica doctorului Gross*; ba, încă, privind silueta din fundal a femeii care pare a plînge, ascunsă în umbră (după unii, mama pacientului), s-ar putea rosti cuvîntul *sentimentalism* vorbindu-se despre această operă, numită în general „lucrare a unui fotograf atent la amănunte și copleșit de ele“³.

Realismul lui Homer și al lui Eakins nu reprezintă o atitudine izolată în cuprinsul artei americane de la răscrucea veacurilor. Direcția numită (după cum mi se pare, în chip impropriu) „realismul *magic*“ este încă și mai mult îndatorată reprezentării precise a detaliului, tehnica ei fiind aceea a unui „trompe-l'oeil“ realizat cu virtuozitate, meșteșugul devenind calitatea supremă a artiștilor. Mijloacele acestor pictori se asemănau atît de mult între ele, încît pînă acum vreo douăzeci de ani, cînd au fost studiați cu foarte

¹ Virgil Barker, *American Painting*, New York, 1950, p. 279.

² Cf. Virgil Barker, *op. cit.*, p. 278.

³ Cf. Lloyd Goodrich, *op. cit.*, p. 40.

⁴ Cf. *ibid.*

¹ Charles S. Kessler, *The Realism of Thomas Eakins*, în „Arts Magazine“, XXXVI, (Jan. 1962), p. 22.

² Vezi George M. Cohen, *op. cit.*, pp. 112–113.

³ Gordon Hendricks, *Thomas Eakins's „Gross Clinic“*, în 195 „The Art Bulletin“, vol. 51, nr. 1 (martie 1969), p. 62.

multă atenție de Alfred Frankenstein¹, s-a crezut că doi dintre ei, William H. Harnett și (probabil) elevul lui, John F. Peto, sînt una și aceeași persoană. Grupul „realiștilor magici” e relativ numeros; uneori direct, așa precum cei doi amintiți mai sus, alteori prin intermediul lui Audubon ca Martin Heade, ei au preluat lecția maștrilor olandezi din secolul al XVII-lea, Claesz, Kalf și De Heem și au transformat obiectul în scop suprem al artei. Texturile, materialitatea, relieful erau reprezentate cu precizia cu care Ryder își nota viziunile și, mai tîrziu, suprarealiștii cșmarele.

Alții, aderînd la un curent mai puțin unitar, vor figura realitatea într-o manieră anecdotică și academistă. William Merrit Chase, cel mai cunoscut dintre ei (mai ales pentru devotamentul lui de profesor la școala din Long Island, înființată de el), e — totuși — cel mai puțin credincios formulei academiste. Dar aceasta, în primul rînd, pentru că a receptat, cu o surprinzătoare receptivitate eclectică, sugestiile atît de diferite ale lui Manet și ale lui Whistler, Velázquez și Hals, ale impresioniștilor și ale lui Menzel. Rezultatul e o pictură nu lipsită de grație, dar fără consecvență stilistică în reprezentarea scenelor din suburbii, cele mai multe de un optimism facil. Abbott Henderson Thayer este citat de istoriile de artă pentru ceea ce ar părea că e o mai largă disponibilitate tematică. Dar ceea ce rămîne cu adevărat caracteristic picturii lui sînt compozițiile cu animale; studiul relației dintre culoarea diverselor viețuitoare și aceea a mediului înconjurător, publicat în 1909 sub titlul *Culoarea de protecție în lumea animalelor* a fost folosit de armata americană pentru stabilirea unor principii de bază ale camuflajului. Thayer a rămas, însă, deopotrivă în aceste tablouri (în care fragmentele de peisaj sugerează supunerea la convențiile romantice) și în alegoriile murale, cu figuri femi-

¹ *After the Hunt, William Harnett and Other Still-Life Painters (1870–1900)*, Berkeley, 1953

nine angelice înveșmîntate în haine antice și mișcîndu-se sub ceruri transparente, un partizan al principiilor tradiționale, și demonstrează rezistența unei picturi academiste într-o vreme cînd mișcarea ideilor artistice era atît de vie.

Sînt și unii artiști, William Page, de exemplu, la care apropierea de arta modernă e mai vizibilă (despre Page s-a spus că îl anticipează pe Edward Munch în compozițiile sale coplesite de un fel de spaimă paralizantă¹). Dar nici Page, nici Frank Duveneck (aclamat cîndva ca un „adevărat copil-minune al artei americane”, elev preferat al lui Wilhelm Leibl, la Academia din München, citat adesea, în cursurile de la Boston ale lui Hunt, ca „reprezentantul cel mai talentat al tinerei generații de artiști americani”, dar care, în 1919, cînd a murit, era de mult uitat), nu au reușit să modifice fundamental tradiția academistă.

Impresionismul american, singurul curent a cărui ideologie se înfățișează mai încheagată la sfîrșitul veacului, este — totuși — un fenomen epigonic. Se cuvine, însă, menționată atitudinea antiacademistă a acestor pictori strînși în așa-numitul grup al „Celor Zece”, ale căror ateliere se aflau în Greenwich Village, la New York. Odată cu expozițiile organizate de ei în galeriile acestui cartier studentesc, a cărui atmosferă era atît de asemănătoare aceleia de pe malul stîng al Senei, s-a creat un mit, ce încă își supraviețuiește. Mitul culturii care se opune spectacolului strălucitor și fad al Broadway-ului, mitul protestului anti-burghez adăpostit în sălile mici de teatru, în cafenelele zgomotoase, pe străzile întortocheate, atît de diferite de geometria amplă din cartierele centrale.

Șeful grupului impresionist, Childe Hassam, medaliat la Expoziția pariziană din 1889, era un discipol al lui Corot, Millet și al lui Whistler. Mai tîrziu, după ce l-a vizitat pe Monet la Giverny (și, după unii, a luat și lecții de la maestrul

francez¹), a învățat mai bine legile diviziunii culorii, iar tablourile lui — cele mai multe înfățișând scene de pe străzile Montparnasse-ului — vor câștiga o anume vibrație a efectelor de lumină. Îi lipsea, însă, acea capacitate de obiectivare a impresioniștilor francezi și pictura lui e încă împovărată de sentimentalismul tradițional al unei întregi direcții a școlii americane dintr-o jumătate a secolului.

Mai personală e, poate, arta lui John Twatchman; după o perioadă în care a urmat conștiințios lecția müncheneză, s-a apropiat de o înțelegere mai clară, în spirit impresionist, a efectelor luminii asupra formelor. Natura e interpretată în termeni mai poetici, un fel de ceață luminoasă învăluie obiectele, reducându-le la simple contururi plate și anticipând, în felul acesta, în variațiile delicate de griuri argintate și de verde, pictura „școlii de la Pacific“ de la mijlocul secolului al XX-lea.

Într-o gamă sobră și discretă, lipsită de strălucirile colorismului lui Hassam, pictura lui Julian Alden Weir a folosit exemplul impresionist doar ca pe un punct de pornire în descrierea unor scene nostalgice ale străzii newyorkeze, notate cu grația unor vignete. Iar Theodore Robinson (dintre toți, poate, cel care s-a apropiat cel mai mult de înțelesurile fundamentale ale impresionismului, beneficiind și de lecțiile lui Monet), nu s-a îndepărtat cu totul nici de anecdotul, nici de interpretarea liniară, topografică a detaliului peisagistic, propuse de urmașii școlii de pe Hudson.

Semnificația „celor zece“ (ceilalți, în afara celor menționați, Tarbell, Benson, De Camp, Metcalf, Dewing, Reid, nu au contribuit esențial la definirea unei estetici proprii a impresionismului american) e mai curând aceea a unei opoziții la curente dominante, decât a întemeierii unei tradiții durabile.

¹ Vezi Adeline Adams, *Childe Hassam*, New York, 1938, p. 86

Indiferentă la acest început al confruntării ideilor artistice, pictura „naivă“ de certă obârșie populară își va urma, decenii în șir, drumul. Personalitatea cea mai interesantă la sfârșitul secolului era Joseph Pickett, lăcătuș, artist de circ, proprietar al unei tarabe de tragere la țintă. Când „a devenit un om așezat, băcan respectabil și tată de familie“¹, într-un orașel din Pennsylvania, a început să fie invitat de negustorii din satele învecinate, ba chiar de cei din Philadelphia, să le împodobească prăvăliile, așa cum și-o împodobise pe a lui însuși.

Pickett continuă tradiția artizanilor americani din secolul al XVIII-lea; dar, spre deosebire de „zugravii“ din Noua Anglie, el nu încerca să imite natura, ci o înțelegea ca pe un element pur decorativ. Culoarele sînt armonizate cu un surprinzător simț plastic, iar formele sînt descrise clar, cu un fel de bucurie a lucrurilor simple. Caracteristică picturii lui Pickett e alegerea unui punct înalt de perspectivă, de parcă peisajul ar fi privit, cum s-a spus, „de la fereastra podului“².

Într-o vreme în care, în majoritatea lor, pictorii americani rămîneau refractari la arta modernă europeană, graficienii se limitau și ei la transcrierea temelor din pictură. Excepțiile sînt puține. Printre ei, Charles Adams Platt și Stephen Parrish, autori ai unor desene în creion în care, bîzuindu-se pe tehnica impresionistă, consemnau efectele de lumină care topesc contururile peisajului. Gravurile și desenele lui Whistler exploatau și ele picturalul priveliștilor, uneori într-o manieră care amintea vagul dramatic al spațiului lui Turner, altă dată asimetria și ritmurile discontinui ale stampej japoneze. Winslow Homer este, în grafică, surprinzător de atent la precizarea detaliului, desenele lui avînd un caracter mai narativ decât îl avusese pictura lui. Ilustrațiile sale pentru revista „Harper's“ erau gravate de alții, după desenele trimise de el. Prin urmare, e foarte greu să se

¹ Louise Harning, *The Ingenuity as Art*, în „Arts“, no. 4/1971, p. 66

² *Ibid.*, p. 64

tragă o concluzie generală, necunoscându-se precis în ce fel a intervenit gravorul în schița preliminară. Desenele sînt, cele mai multe dintre ele, reportaje din războiul de secesiune (Homer însoțise armatele nordiste în Virginia și în Maryland), în care sînt evocate momentele de răgaz din bivuacuri, interpretate într-un regim al clarobscurului pe care nu-l abordase în picturi. Mai târziu, Homer va relua și în desene simbolismul peisajelor marine, propunînd aceeași filozofie a „luptei necurmăte” dintre om și natură, cu toate înțeleșurile tragice pe care el le desprinsese de aici.

Mary Cassatt a fost, dintre toți „expatriații”, cea care s-a dedicat mai consecvent gravurii, fără să se fi limitat la litografie și la acvaforte, tehnicile tradiționale ale graficii americane. Gravurile ei au o certă calitate picturală și amintesc de concepția compozițională a lui Degas și, prin ea (uneori și direct, într-o interpretare îndeajuns de personală), de stampa japoneză.

Genul care, la sfîrșitul secolului, se dezvoltă mai lent este sculptura. Tematica americană apare îndeajuns de rar, iar stilul acestei arte este, de cele mai multe ori, preluat direct din creația europeană. Augustus Saint-Gaudens, poate cea mai precis conturată personalitate a sculpturii americane a vremii, a evoluat de la o viziune renașcentistă, în care sugestiile vin mai ales de la Donatello, spre un neoclasicism de școală franceză. Autor al mai multor monumente din marile orașe americane, el a fost unul dintre cei dintîi sculptori care au enunțat ideea că „o statuie trebuie să impresioneze și nu numai să reprezinte un portret fidel în relief”¹. Saint-Gaudens este autorul unui gen numit de el (nume însușit de generația care l-a urmat) „memorial arhitectonic”. Elementele sculpturii și ale arhitecturii, basorelieful, fundalurile drapate, efectele de umbră și de lumină erau invocate pentru crearea acelei

¹ Cf. Louise Hall Thorp, *Saint-Gaudens and the Gilded Era*, Boston, 1969, p. 100

„impresii de măreție și de veridic”¹ pe care el o cerea monumentului.

Căpitanul Farragut e înfățișat stînd pe puntea corăbiei lui, în toiul luptei, una din velele doborîte de bombe căzînd asemenea unui „vâl îmbibat de apa sărată a oceanului, întocmai ca veșmîntul lui Nike din Samothrace”². Coloșelul Shaw, comandantul celui dintîi regiment de negri în războiul civil, e sculptat într-un altorelief a cărui mișcare mărturisește inspirația din Arcul lui Titus, dar și din *Bună-vestirea* lui Donatello. Iar generalul Sherman, a cărui statuie e așezată la intrarea Parcului Central din New York, folosește jocul amplu al suprafețelor discontinui, astfel încît lumina e încorporată și dă sculpturii o vibrație picturală; și de această dată, modelul e Donatello (în cazul de față, Gattamelata), căruia, fără îndoială, i s-au adăugat elemente ale modelajului lui Rodin.

Un anume moment al evoluției lui (monumentul dedicat, în 1891, soției filozofului Henry Adams), pare să anticipeze sculptura lui Barlach; o femeie își ascunde chipul sub văluri ample, simbolizînd jalea și plînsul universal.

Dar ceea ce au reținut urmașii și discipolii lui Saint-Gaudens din sculptura lui a fost mai ales îndemnul de a se întoarce spre modelele Renașterii italiene. Daniel C. French, de exemplu (care colaborase cu Saint-Gaudens la realizarea mai multor monumente), autor al unui număr impresionant de sculpturi destinate clădirilor publice din Washington, Boston, Philadelphia, St. Louis, și-a însușit lecția prietenului său într-o asemenea măsură, încît unele dintre lucrările sale par executate sub îndrumarea nemijlocită a acestuia.

Dar French e mai grandilocvent, monumente precum *Alma Mater* de la Universitatea Columbia și, mai ales, gigantica statuie a lui Lincoln de la Washington dezvăluind predilecția pentru neoclasicismul francez. Temperamentul său se exprimă

¹ *Ibid.*, p. 67

² *Ibid.*, p. 134

în chip mai fericit în portretele de dimensiuni mai mici, unde preocuparea realistă e precumpănitoare. Abilitatea tehnică era pusă în serviciul reprezentării minuțioase a trăsăturilor portretistice; văzîndu-și bustul lucrat în 1879, Emerson ar fi exclamat: „Da, ăsta e obrazul meu!”¹

Cînd a murit, în 1931, French ajunsese să reprezinte o epocă dispărută de mult; asista, sceptic, la desfășurarea unor etape ale sculpturii pe care nu le înțelegea și cărora le opunea, statornic, liniile subtile și unduoase ale unei *art nouveau* încă prețuită de unii. Pînă în ajunul morții, era copleșit de comenzi oficiale.

De un succes încă și mai mare s-a bucurat producția (termenul este folosit în înțelesul lui propriu) lui John Rogers. Sculptorul își confecționase niște tipare dintr-un material rezistent care-i îngăduiau să realizeze sute de copii în ghips după compozițiile lui. Scene bucolice, figurine umoristice, serii mari de opere cu caracter anecdotic pot fi văzute și astăzi în colecții publice și particulare americane, în vitrinele magazinelor newyorkeze de antichități de pe Lexington Avenue.

Frederic Remington a fost sculptorul Vestului îndepărtat și al „Amerindului”. Viziunea lui anticipa convențiile Hollywood-ului, din „western”-urile cu indieni care-și scalpează dușmanii și cowboy călărind voioși prin preria nesfîrșită. Remington este, probabil, ultimul reprezentant al mentalității reacționare potrivit căreia indienii erau niște ființe sălbatice, războinice, primejdioase. Modelajul energic al lui Remington evoca scene ale Vestului obișnuite de mai multe decenii în romanele de foarte largă circulație ale vremii. El urma, de fapt, sfatul maestrului său Frederic W. Ruckstull, el însuși artist cu mare succes la public: „Tot ceea ce-ți trebuie... e un subiect popular, o compoziție atrăgătoare, o redare corectă a mișcării. Poți începe cu orice scenă din viața

¹ Vezi Margaret Cresson, *Journey Into Fame, The Life of Daniel Chester French*, Cambridge, Mass., 1947, p. 88

Vestului sălbatic și te asigur că se va vorbi despre tine”¹.

Sculptura americană intra în secolul al XX-lea, fără să fi înregistrat mișcările artei universale; mai mult decît pictura și chiar decît grafica, ea rămînea credincioasă unor principii venite din veacul al XVIII-lea, între care cel dominant era: „Caută să placi!”. Departe de a fi format gustul publicului, ea rămînea, în opera celor mai mulți sculptori de pe atunci, prizoniera preferințelor comanditarilor.

¹ Cf. Harold McCracken, *Frederic Remington, Artist of the Old West*, Philadelphia, 1947, p. 28

IX. ÎNAINTE ȘI DUPĂ „EXPOZIȚIA DE LA ARMURĂRIE”

În ultimul deceniu și jumătate al secolului al XIX-lea, transformările mentalității artistice care vor tulbura atmosfera orașelor americane în preajma primului război mondial nu erau prevestite decât de noile concepții ale școlilor de arhitectură. Într-o vreme în care pictorii și sculptorii se supuneau încă exemplelor europene (pe care, ce-i drept, le interpretau, uneori, ca în cazul lui Homer sau al lui Eakins, într-un chip propriu), arhitecții au propus soluții ce se vor dovedi rodnice în mișcarea de idei a ambelor continente.

Începuturile au fost făcute la Chicago, de prin 1885. Lipsit aproape cu desăvârșire de tradiție artistică (oricum, New Yorkul, Philadelphia, Bostonul contribuiseră incomparabil mai mult la definirea unei școli americane de artă), orașul de pe malul lacului Michigan a fost pus în fața unei situații pe care trebuia s-o rezolve repede: incendiul din 1871 mistuise aproape în întregime clădirile mici, înșirate de-a lungul străzilor mărginite de arbori care dădeau orașului o înfățișare patriarhală. În deceniul al optulea, un redactor al ziarului „The Industrial Chicago” scria: „... clădirea modernă care concentrează laolaltă zeci de apartamente e palatul celor ce vor să scape de necazurile de a fi proprietari de case”¹.

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 147

Unul dintre cei mai de seamă istorici și esteticieni ai arhitecturii, Sigfried Giedion, considera aceste clădiri ca pe niște inovații pe care constructorii de astăzi încă le mai folosesc¹.

Șeful „școlii de la Chicago” a fost William Jenney, fost inginer în armata nordistă și, apoi, absolvent al Școlii Politehnice din Paris. În 1873, când urmările incendiului catastrofal trebuiau reparate în grabă, el a deschis un atelier de proiectări la care a angajat, de-a lungul anilor, câțiva tineri cu idei îndrăznețe, până atunci neacceptate de arhitecții cu faimă și cu clientelă. În ultimele două sau trei decenii ale secolului al XIX-lea, în centrul comercial al orașului s-au ridicat multe clădiri, toate folosind un schelet puternic de traverse de fier: cu ferestre înalte, câteodată cuprinzând spațiul a două etaje, alteori acoperind întreaga fațadă a construcției, noile imobile schimbau întreaga înfățișare a arhitecturii urbane.

Mai târziu, în preajma primului război mondial, când modelul școlii de la Chicago va fi preluat de arhitecții new-yorkezi, partea de sud a insulei Manhattan, faimosul Wall Street, va deveni „un labirint întunecat de prăpăstii adânci în care soarele nu pătrunde niciodată”. Dar la Chicago, elevii lui Jenney au știut să folosească mai bine spațiul, să dea noilor construcții un aspect mai puțin înfricoșător, să le apropie mai mult de existența oamenilor. Ceea ce vor înțelege arhitecții new-yorkezi din a doua generație, aceia care, între cele două războaie, vor construi „zgârie-norii” din centrul Manhattanului, despărțiți prin ample spații libere, prin grădini sau prin case mai scunde.

Școala de la Chicago (și în primul rând, cel mai înzestrat reprezentant ale ei, Louis Henry Sullivan, autor al unor edificii care, construite în jurul lui 1890—1900, par la fel de moderne ca și clădirile din secolul nostru) a știut, cum

¹ Vezi John Burchard, Albert Bush-Brown, *The Architecture in America*, p. 271

s-a spus, „să vindece schisma dintre construcție și arhitectură, dintre inginer și arhitect”¹, constituind una dintre premisele mai semnificative ale dezvoltării arhitecturii moderne.

Celelalte domenii ale artei au evoluat și ele într-un ritm pe care nu-l putuseră prevedea cei care urmăriseră fenomenul artistic american în secolul al XIX-lea. Dar, pe de altă parte, nu se poate enunța ideea — destul de des exprimată în istoriile de artă — că acum s-ar fi produs o „rup-tură totală”, o „întrerupere”, o „orientare com-plet nouă”, „fără vreo legătură esențială cu operele create în veacul precedent”. John I.H. Baur, înfățișea acest tablou al picturii din Statele Unite: „De-a lungul întregului secol al XIX-lea, ameri-canii au lăsat să treacă o nouă generație pînă cînd au recurs la noile modalități create peste ocean, precum cele ale Școlii de la Barbizon și ale impresioniștilor francezi. Am dezvoltat, desigur, mai multe direcții artistice care erau ale noastre înșine și datorau prea puțin surselor euro-pene; dar acestea aparțineau unei lungi tradiții realiste a artei americane și înșăși persistența lor făcea mai dificilă acceptarea formelor revoluți-onare ale modernismului.

Teoretic — continuă Baur — aceasta ar fi putut să fie un avantaj, dacă am fi izbutit să păstrăm vigoarea creatoare a mișcărilor artei naționale și să ignorăm noile «isme» ale Europei, deși o asemenea situație nu era posibilă. În jurul lui 1900, puterea artei americane slăbise foarte mult. Doi dintre cei mai de seamă pictori ai noștri, Winslow Homer și Thomas Eakins, erau încă activi, dar amîndoi rostiseră ceea ce se dovedea a fi ultimul cuvînt al unor mișcări ivite cu o jumătate de secol mai devreme. Fiecare reprezenta o culme: Eakins a unui realism pătrunzător și lipsit de ornamente, Homer a unui impresionism modificat de același realism. Albert P. Ryder era o figură aparte, un vizionar sihastru, a cărui operă nu va fi prețuită

¹ Cf. Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, New York, 1956, p. 101

decît după întreruperea lungii perioade de domi-nație realistă.

Dar dacă privim alte manifestări ale artei, primejdia anemiei e îndeajuns de vizibilă. În jurul lui 1900, influența lui Whistler și a școlii de la Barbizon, care determinase apariția unei grupări a așa-numiților «tonaliști», devenise de o transparentă fragilă. Impresioniștii americani, niciodată prea robuști, creaseră de mult operele lor cele mai bune. Un grup de pictori decorativi, aflați sub influența lui John La Forge și a lui Kenyon Cox, explorau filioane sterile ale sentimentului, într-o manieră neoclastică și neorenescentistă. Pensulațiile incisive ale lui Sargent, Duveneck și Chase erau încă folosite, dar se transformaseră într-o formulă academistă. Societatea Artiștilor Americani, care se răsculase cîndva împotriva conservatorismului Academiei Naționale, era acum atît de sobră, încît se va uni curînd cu instituția împotriva căreia se revoltase¹.

Această priveliște sumbră e adevărată pentru primii ani ai secolului. În 1908, însă, expoziția organizată de o galerie new-yorkeză revela consec-vența tradiției realiste, întrupată, de această dată, de un grup de pictori, aflați în anii matu-rității și care, înainte de a-și fi prezentat împreună lucrările, lucraseră multă vreme sub înfrurirea acelorași idei estetice. „Grupul celor opt”, cea dintîi școală importantă a picturii americane din secolul al XX-lea, adăuga viziunii realiste ele-mente preluate din literatura naturalistă și mai ales din proza lui Norris, Dreiser și Upton Sin-clair. Dar picturii „celor opt” îi lipsea concluzia decepționistă a unor romane precum *Caracatița*, *McTeague*, *Sora Carrie* sau *Jungla*, care afirmau pe atunci descurajarea „primei generații pierdute” a literaturii americane.

Esențială pentru arta „celor opt” a fost expe-riența de redactori la cîteva cotidiane new-yorke-ze. „Am învățat să privesc și să înțeleg oamenii

¹ John I.H. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, New York 1967, pp. 3—4

de pe străzile oraşului, în anii îndelungaţi în care lucram pentru ziar¹, mărturisea Robert Henri, şeful grupului. Ideile lor estetice, mai complexe decît au încercat s-o demonstreze unii comentatori, decurgeau, în primul rînd, din convingerea că „arta nu poate fi separată de viaţă”². Aşa cum odinioară, Şcoala de pe Hudson îi îndemna pe artiştii să caute „adevărul naturii umane” în peisajul rural, Robert Henri şi prietenii săi³ descopereau realul în existenţa străzilor din marile oraşe, în gesturile întâmplătoare ale oamenilor, prefigurînd astfel estetica „actului nesemnificativ”, a comportamentului.

„Arta e viaţa, ea nu se poate plămădi decît din viaţă... Ea este o activitate prin care un individ îşi transmite sentimentele unui alt individ... Desenaţi un om în aşa fel încît să arătaţi ce fel de om e, cărei categorii îi aparţine”⁴, spunea odată George Luks.

Artiştii pe care „grupul celor opt” îi recunoştea ca pe nişte înaintaşi erau Frans Hals şi Velázquez, „pictori ai înfăţişărilor neînfrumuseţate ale vieţii omului de rînd”⁵, iar — dintre americani — Duveneck, „cel a cărui conştiinţă omenească se reflectă în portretele pe care le-a pictat oraşelor, aşa cum sînt ele, fără zorzoane şi fără efecte de dragul efectelor”⁶. Dintre „cei opt”, Henri se apropia de realitate într-o manieră care, dincolo de „spontaneitatea” proclamată drept „principiu suprem” al artei, mărturiseşte influenţa lui Whistler, a griurilor lui îndelung decantate. „Spontaneitatea” nu era o valoare absolutizată, de vreme ce

¹ Robert Henri, *The Art Spirit*, Philadelphia, 1923, p. 76

² Robert Henri, *The New York Exhibition of Independent Artists*, în „The Craftsman”, XVIII, (1910), p. 161

³ Pictorii grupului erau Robert Henri, John Sloan, George Luks, Everett Shinn, William Glackens, Ernest Lawson, Artur B. Davies, Maurice Prendergast.

⁴ Cf. Mary Fanton, Roberts, „Painting Real People” *In the Purpose of George Luks' Art*, în „The Touchstone”, VIII (oct. 1920), p. 35

⁵ Robert Henri, *The Art Spirit*, p. 89

⁶ *Ibid*, p. 84

Henri nu acceptă portretul naturalist, ci pe acela capabil să oglindească emoţiile artistului. „Privesc la fiecare individ pe care vreau să-l pictez, cu speranţa de a descoperi ceva din demnitatea vieţii, din umorul, din omenia, din bunătatea omului”¹.

George Luks s-a menţinut mai aproape de tradiţia lui Krimmel, a lui Guy, a lui Eastman Johnson; portretele copiilor din cartierele mărginaşe ale New York-ului, ale bătrînilor, ale lumpenilor sînt pictate cu o duioşie întrucîtva dulceagă pe care programul teoretic al grupului (Luks a fost cel mai înflăcărat partizan al principiului „adevărului neînfrumuseţat”) o respinsese de la bun început. Interpretarea melodramatică a conflictelor putea fi asemănată cu unele detalii ale romanelor lui Dreiser; după cum un alt membru al grupului, George Bellows, se apropie de violenţele literaturii lui Frank Norris. Cu singura deosebire că pictorul nu credea că individul uman e o lume închisă; mai mult decît oricare dintre prietenii lui din grupul new-yorkez, el a fost un pictor al mulţimii. „Artistul nu trebuie să picteze doar vignete ale oraşului, ci să desluşească dinamismul, energiile care pulsează în fiinţa lui”². Şi, totuşi, artei lui îi lipseşte dramatismul pe care-l aveau compoziţiile lui Winslow Homer; el desluşeşte mai ales dezlănţuirea forţei fizice, (a fost unul dintre primii care au introdus boxul şi luptele libere în repertoriul tematic al picturii americane).

Bellows realizează acest „dynamism” prin sistemul unor opoziţii puternice: scenele din docurile Brooklynului sînt organizate în grupuri compacte de culoare mai densă, înfăţişîndu-i pe docheri, proiectate pe un fundal alb-cenuşiu, figurînd apele acoperite de sloiuri, şi întrerupte brusc de fumuriul zgîrie-norilor ce se ghicesc abia pe malul celălalt al lui East River; sau, dimpotrivă,

¹ Cf. Rose Henderson, *Robert Henri*, în „The American Magazine of Art”, ian. 1930, p. 10

² Cf. *The Paintings of George Bellows*, New York, 1929, p. 10

mulțimea pestriță e scăldată de lumina soarelui care parcă se ferește să atingă zidurile blocurilor și le lasă în întuneric, într-o umbră de un violet bolnav. Grupurile de oameni alcătuiesc întotdeauna geometrii riguroase (de obicei triunghiuri cu laturi alungite) și nu se întretes în tapiseria compoziției, ci se detașează tăios, ca într-un mozaic lucrat din bucăți mari de piatră. Ceva mai târziu, către 1917, Bellows va încerca să aplice la pictură sistemul matematic al lui Jay Hambridge, așa-numita simetrie dinamică; rezultatul va fi o construcție crispat geometrizată, iar „simplificării reportajului” proslăvite cândva de întregul grup, îi va lua locul o artă trudnic elaborată, în care doar „impersonalitatea” se păstrează, dar sub chipul detașării cerebrale, al indiferenței față de subiect¹.

Trecerea de la simpla narație la interpretarea ei picturală nu s-a realizat fără dificultăți nici la John Sloan. În tinerețe, afirmase principiul „artei ca răspuns la viață”: „Acea operă care e pur non-figurativă pierde ceva din textura vieții”². El a fost cel care a consemnat, cu ochi de reporter, cele mai multe scene din viața străzii new-yorkeze. În opera lui, orașul era „un personaj colectiv” ce nu se cuvine interpretat „sentimentalist sau grandilocvent”³. Sloan evitând chiar și anecdota care dădea picturii lui Robert Henri, și el partizan al „artei ca reportaj”, caracterul ei narativ. „Viața este, în ea însăși, îndeajuns de semnificativă pentru a mai îngădui adaosul de semnificații al artei care se transformă în pitoresc, pur și simplu”⁴. Existența omului de pe stradă îi oferea substanța artistică pe care nu simțea necesar s-o sporească prin reprezentarea dramelor umane. Mai mult decât atât, el socotea că tot ce depă-

¹ Deși Bellows nu a participat la primele expoziții ale „celor opt”, istoriile de artă îi discută opera laolaltă cu aceea a membrilor grupului, de care o legau puternice afinități.

² Cf. Lloyd Goodrich, *John Sloan*, New York, 1952, p. 49.

³ *Ibid.* p. 56.

⁴ *Ibid.* p. 26.

șeste cadrul obișnuit al vieții domestice, al străzii („dinamică sub aparența ei tihnită”¹), contravine atât de evident adevărului, încât refuză să introducă mașina în compozițiile sale și, polemizând cu futuristii, se întreba dacă secolul al XX-lea poate fi numit „Epoca Mașinii”².

Pentru Sloan, elementul cel mai important al existenței sociale rămâne omul surprins nu neapărat în luptă, pentru că însăși viața lui zilnică e o luptă pe care o dă într-o societate întemeiată pe adinci contradicții. Sloan, colaborator al revistei marxiste *The Masses* și al altor publicații muncitorești, afirma un crez ce va putea fi, apoi, regăsit în operele multor artiști ai acestui secol. Mai târziu, el va susține ideea „teritoriului autonom al artei”, cu toate că picturile lui vor continua să abordeze tematica străzii, a oamenilor simpli, a faptului cotidian.

Contradictorie e și evoluția concepției sale privind funcția culorii: Sloan va accepta impresionismul doar ca pe un „experiment”, în jurul lui 1928, când modalitățile tehnice ale curentului aparțineau de mult istoriei artei. Paleta lui, care se nutrea, la început, din tonuri întunecate — monocromia fiind înviorată de rare pete violente, de alb, de roșu sau de verde acid — se va întoarce în anii '30, spre niște arbitrarii fauviste pe care mulți dintre fondatorii europeni ai mișcării le părăsiseră. În ultimii ani ai vieții (va muri în 1951), Sloan adoptase o descripție statică, o construcție volumetrică, lipsită tocmai de „dinamismul fundamental” pe care, la prima expoziție a grupului, îl susținuse foarte hotărât.

Evoluția lui William Glackens a fost mai liniară; de la început, el a abordat culoarea cu mai mult aplomb, picturile lui evocând consecvent exemplul impresionist și, mai ales, pe Renoir. În acest sens interpreta și însemnul lui Henri, de a se inspira din mișcarea străzii; subiectele lui sînt, aparent, similare cu acelea ale lui Sloan

¹ *Ibid.* p. 71.

² Vezi Van Wyck Brooks, *John Sloan*, New York, 1955, p. 54.

și Bellows, dar ele absorb o atmosferă festivă, aceea a promenadelor în Central Park, a spectacolelor de teatru în catifelele grele ale sălilor de pe Broadway, a plajelor de pe Long Island. Glackens definește fiecare obiect în parte, contururile nu se dizolvă în aerul înconjurător, ci își păstrează integritatea în cuprinsul unei scheme generale, urmărită cu minuție.

Un comentator interpretează pictura lui Glackens ca pe „un fapt aparținând tradiției americane“, nu numai prin fidelitatea ei față de viziunea realistă, ci și prin modul în care artistul trata nudul. Asemenea multor artiști ai vremii, Glackens, releva Matthew Baigell, întâmpina mari dificultăți în încercarea de a depăși puternicele dogme ale moralei puritane¹. Chiar și în interpretarea decorativă, în care nudul era despărțit de orice sensualitate carnală, pictorul se simțea îndemnat să-l drapeze, astfel încât el să rămână „un subiect frumos“ și să nu fie „un subiect erotic“². Confuzia între subiectul real și cel artistic este evidentă; spre ea au condus concepțiile formulate de Robert Henri și de alți teoreticieni ai grupului care identificau obiectul real cu transfigurarea lui artistică.

Ideile estetice ale „celor opt“ erau încă și mai contradictorii când încercau să stabilească funcția artei în viața socială. În paginile aceluiași catalog în care se afirma: „arta e un semn al vieții... Nu se poate concepe viața fără schimbare...“, Arthur B. Davies, membru al grupului și, pe atunci, președinte al Asociației pictorilor și sculptorilor americani, scria: „asociația nu participă la nici un fel de propagandă de ordin politic... Ea se consacră în întregime problemelor artei“³.

Davies a rămas, de fapt, de-a lungul întregii lui cariere, un continuator al artei secolului al XIX-lea: idilismul lui Allston, romantismul lui Ryder, erau integrate într-un fel de mitologie de

factură clasicistă. Încercările lui de a se apropia de cubism nu au dat decât opere de evidentă factură epigonică. De altfel, Davies a părăsit relativ repede această estetică și și-a descoperit adevărata vocație în proiectele de tapiserie realizate pentru manufacturile de la Gobelins.

Ceilalți „mici maeștri“ ai grupului, Everett Shinn, și Ernst Lawson, nu au contribuit decisiv la definirea profilului mișcării generate de programul lui Henri. Amândoi au interpretat lecția impresionistă ca pe o formă decorativă de transformare a luminii în culoare. Cel dintâi zăbovea asupra imaginilor scăldate în soarele dimineții, când contururile se desenează precis; cel de-al doilea, asupra peisajelor în care formele se pulverizează și se integrează în masa coloristică. Amândoi se aflau, însă, foarte departe de intențiile fondatorilor grupului care voiau „să descopere crîmpeie ale vieții dinamice din marele oraș“. Și dacă în critica vremii membrii „grupului celor opt“ erau numiți, cu fațis dispreț, „apostolii urîteniei“, e foarte greu să se înțeleagă de ce ar fi meritat Shinn și Lawson o asemenea poreclă.

Cu o personalitate, negreșit, mai puternic curată, nici lui Maurice Prendergast nu i s-ar fi cuvenit o asemenea definiție răutăcioasă. Artistul recunoaște că a studiat opera grupului francez numit „les nabis“, îndeosebi pe aceea a lui Bonnard și a lui Vuillard. La drept vorbind, cu toate că a manifestat un interes vădit, pentru arta *fauvilor*, el nu a depășit viziunea celui „fin de siècle“ în care se întrepătrunde influența lui Seurat cu aceea a tînărului Bonnard și a lui Cézanne.

Prendergast a fost mai ales un maestru al acuarelei, artă a notației abreviate, pe care el o înțelegea din perspectiva pointillismului. Culoarea pîlpîie în pete mărunte, ca într-un mozaic în care formele se întregesc lent. Împotriva tezelor inițiale ale grupului (de altfel, el a aderat mai tîrziu la mișcarea lui Henri și a prietenilor lui), Prendergast considera *subiectul* ca pe un element secundar, dacă nu chiar incidental, factorul prin-

¹ Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 190

² Tom Wesselmann, citat în Dore Ashton, *Art and Eroticism*, în „Art News“, 3/1969, p. 27

³ Cf. I. H. Baur, *Revolution and Tradition...* p. 6

cipal fiind, după părerea lui, forma așa cum se exprimă în linie și în culoare.

Se dovedește, în acest chip, cât de puțin unitare erau concepțiile artistice ale grupului. Dar, poate, tocmai de aceea, cât de limpede se formula, din perspective teoretice diverse, necesitatea unei înnoiri a tradiției picturii americane. Adevărul e că, astăzi, arta „grupului celor opt“ poate numai cu greu să explice vehemența reacției criticii conservatoare. Îndreptățite, comparațiile cu proza lui Norris și a lui Dreiser nu exprimă decât un adevăr parțial, pentru că lui Henri și prietenilor săi le lipsea conștiința tragică a existenței sociale, iar interesul pentru scena cotidiană nu poate susține suficient incorporarea în *naturalism* a unei mișcări artistice oricât de literar ar fi sensul atribuit cuvîntului. Cu toate variantele stilistice, „apostolii urîteniei“ alcătuiau un grup cu o foarte clară orientare realistă, în spiritul tradițional al școlii americane. Și dacă, la începutul secolului, critica a putut fi derutată, aceasta s-a întîmplat mai ales datorită modalităților stilistice (opuse categoric formulei academiste, dominante în arta deceniilor anterioare) și, pe de altă parte, insistenței cu care programele teoretice ale lui Henri și Luks vorbeau despre „fragmentul de viață cotidiană“, despre „realitatea dezbrăcată de po-doabe“ ca „esență a artei“. În termeni mai puțin preciși, ideea fusese formulată încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar pictura lui Mount, a lui Bingham, a lui Catlin și a lui Woodville o ilustrase, fără să fi provocat reacția negativă a criticii. Încă din jurul lui 1820, Bass Otis descoperise confruntările dramatice ale omului cu mașinile gigantice, în atmosfera de infern a turnătoriilor metalurgice; pe la mijlocul secolului, tema fusese reluată de unii artiști (John Ferguson Weir, de pildă) care împărtășeau idealul whitmanian al „cîntecului deplin, proslăvind frumusețea locomotivei“.

Paradoxal, „grupul celor opt“ care elimina industria și mașina din tematica artistică și —

cu excepția lui Bellows — înfățișa o lume a îndeletnicirilor pașnice, fusese învinuit că „zăbovește asupra aspectelor barbare din existența umană“¹. Concluzia decurgea, desigur, mai mult din ceea ce Henri și prietenii săi scriau despre scopurile artei decât din ceea ce exprima pictura lor. Pe de altă parte, consemnarea reportericească a realului aducea o modificare bruscă a idealului artistic, după o lungă perioadă în care neoromantismul și neoclasicismul dominaseră pictura americană. Și mai presus de toate, opoziția criticii de artă față de această creație nu e decât un aspect particular al unei întregi ofensive a esteticii tradiționaliste împotriva unor forme de cultură care propuneau incorporarea realului în modalități mai directe de expresie și care refuzau înfrumusețarea adevărului din viața obișnuită.

La cîțiva ani după cea dintîi expoziție a „apostolilor urîteniei“, un alt eveniment va modifica, într-o măsură însemnată, cursul artei americane. „The Armory Show“ („Expoziția de la armurărie“) din 1913 e citată adesea de istoriile culturii ca un punct de la care se produce cotitura decisivă a picturii și a sculpturii din Statele Unite. Aș spune că o asemenea judecată e adevărată doar în parte. E drept că, odată cu expoziția organizată în sălile cazărzii regimentului 69 de pe Lexington Avenue, arta americană modernă a pătruns mai hotărît în conștiința publicului. Dar, cel care răsfoiește cataloagele expoziției își dă seama că pionierii mișcărilor moderne erau în minoritate și că — așa cum se relevă uneori cu luciditate — „erau înecați în potopul de pictură conservatoare“². În expoziție au fost aduse o mie șase sute de lucrări, dintre care peste o mie două sute erau semnate de americani, cei mai mulți discipoli ai lui Inness, Eastman Johnson și Duveneck.

S-a spus că „expoziția a constituit o confruntare directă cu principalele curente ale artei

¹ Vezi Ralph H. Blair, *An Approach to American Realism*, New York, 1971, p. 56

² John I.H. Baur, *Revolution and Tradition...*, p. 5

europene contemporane¹. Adevărul e că arta modernă germană și italiană, rusă și scandinavă, picturile grupărilor de la Dresda și München, a lui Boccioni, Carrà și a prietenilor lor, a lui Kandinsky și a lui Munch nu erau decât slab reprezentate și că accentul cădea pe arta franceză a ultimelor decenii. Dar selecția operelor cubiste și fauviste, a acelorale „marilor predecesori” cum erau numiți Van Gogh, Gauguin și Cézanne era capabilă să sugereze noutatea unei viziuni aproape cu totul necunoscută americanilor.

Reacția criticii a fost foarte puțin favorabilă, dar — așa cum pe drept s-a observat — tonul nu era cu nimic mai violent decât acela al cronicilor franceze de la începutul secolului. Unii au numit pictura de la Cézanne încoace „o liturghie a imortalității și a individualismului deșănțat”². Alții au respins însăși ideea organizării unei asemenea expoziții, sub cuvânt că „ea deschide porțile unei arte străine de tradițiile americane și care amenință să ne inunde propria artă”³. Dar s-au făcut auzite și glasuri ale celor care susțineau cu înflăcărare nu numai arta lui Gauguin⁴, dar și pe Matisse⁵, și pe cubiști care „au înțeles cel mai bine sensul ordinii clasice”⁶. Efectul pozitiv al expoziției a fost interesul artistic pe care l-a stimulat printre artiștii și publicul american; pentru că, după New York, ea a fost organizată — într-o formă restrânsă — la Chicago și la Boston, astfel încât, aproape întregul an 1913,

¹ Milton Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton, 1955, p. 80

² Royal Cortissoz, *Arts*, în „Century”, nr. 85/1913, p. 815

³ Charles M. Thatcher, *Arts*, în „Apollo”, nr. 36/1913, p. 16

⁴ Vezi Jacques Benson, *The Show*, în „Bedminster Journal”, nr. 6/1913, p. 2

⁵ W.D. MacColl, *Art of Today*, în „Forum”, nr. 50/1913, p. 24

⁶ Guy Pène du Bois, *The Armory Show*, în „Arts and Decoration” nr. 3/1913, p. 151

ea a constituit subiectul unor discuții pătimașe¹. Pentru prima dată în istoria Americii, o expoziție de artă concentra asemenea pasiuni; dacă ar fi numai atât, și tot ar fi îndreptățită judecata după care „expoziția de la armurărie” reprezintă un moment important în evoluția artei americane.

Se omite uneori faptul că „Expoziția Internațională de Artă Modernă” din Lexington Avenue, era, ea însăși, rodul unei atmosfere intelectuale pregătită de grupuri de artiști și de scriitori new-yorkezi, mulți dintre ei veniți de curînd în America. Unul dintre cele mai active grupuri a fost cel format în jurul fotografului Alfred Stieglitz, proprietarul unei galerii de artă de pe Fifth Avenue²; Stieglitz a invitat artiști europeni care au expus aici și au adus în America „semnul unei noi civilizații”³. Grupul care se formase în jurul lui era uluitor de eterogen: idealisti și spiritualiști influențați de misticismul întunecat, adus din filozofia orientală de Ernest Fenollosa; artiști care căutau „sub structura realului”; alții care se opuneau „naturalului”, cerînd ca arta să exprime „idei și nu lucruri”; mai mulți pictori, scriitori și esteticieni relevau, în discuțiile grupului, valoarea ideilor marxiste și necesitatea creării unei lumi noi.

Arta europeană era proclamată „un model de înnoire a gândirii” și cîțiva pictori încercau, în 1907, să organizeze o clasă de pictură sub conducerea lui Matisse, încercare niciodată concretizată. Dar Stieglitz nu aspira să creeze un nou tip de artă provincială, să încurajeze imitarea picturii și a sculpturii de dincolo de Atlantic; ci să-i îndemne pe americani să „întemeieze direcțiile moderne ale unei arte caracteristice în

¹ Prefața lui Lloyd Goodrich la catalogul expoziției „Pionierii artei moderne americane” (Whitney Museum of American Art, 1946) reconstituie minuțios istoria lui „Armory Show”.

² Între 1905 și 1951, cînd s-a închis, galeria s-a numit succesiv „Photo-Secession”, „291”, „Intimate Gallery” și „An American Place”.

³ Waldo Frank, *America and Alfred Stieglitz*, New York, 1934, p. 4

toate amănuntele inspirației și ale expresiei¹. Cei care păreau să răspundă mai direct acestui îndemn erau John Marin, Arthur Dove și Georgia O'Keeffe, ale căror stiluri, pornind de la creația contemporană din Europa, se dezvoltă de-a lungul unor coordonate personale. Îl respectau și îl admirau fără rezerve pe Stieglitz; întrebat cândva ce înseamnă pentru el, ca artist, exemplul și îndemnul acestui om, Dove a răspuns simplu: „Totul”².

O altă grupare care promova ideea „necesității unei înnoiri profunde”, a „unei re-evaluări a principiilor artei”, a „întoarcerii spre obiectele pure și sincere ale expresiei artistice” era condusă de Max Weber, un pictor de 26—27 de ani, visând să descopere — așa cum el însuși proclama într-un vers scris sub influența a lui Picasso — „lumea ascunsă sub coaja lumii”³.

Weber se născuse în Rusia, într-un orașel în care, ca și în Vitebskul lui Chagall, folclorul evreiesc se amestecase cu cel slav, plămădind o artă plină de culoare. Dar, asemenea lui Soutine, el a fost înclinat să restituie nu atât sensurile legendei, cât pe cele ale tragicei existențe cotidiene. Când părinții lui au emigrat în Statele Unite, în 1891, Max avea zece ani; amintirile lui din orașelul natal se vor estompa treptat, rămânând ca un fel de abur fantastic care va învălui scenele străzii new-yorkeze.

La Institutul Pratt din Brooklyn, el a studiat sub îndrumarea lui Arthur Dow, admirator al lui Gauguin; încă de prin 1895, Dow definise compoziția picturală „nu numai ca pe o asamblare de obiecte reprezentate veridic... ci ca pe *expresia unei idei*, părțile componente trebuind să fie puse astfel în relație, încât să formeze un tot unitar”⁴. Prin mijlocirea lui Dow și, ceva mai târziu, la Paris, în atelierul lui Matisse, Max Weber s-a

¹ Cf. *idem*, p. 39

² Cf. *ibid.*, p. 245

³ Max Weber, *Beyond...*, în „Saturn”, nr. 8/1909, p. 16

⁴ Cf. Laurence W. Chisolm, *Fenollosa: The Far East and American Culture*, New Haven, 1963, p. 184

apropiat de modelul artei franceze pe care l-a interpretat într-un mod personal, asociindu-l cu expresionismul german. Și, așa cum pictorii de la „Căldărețul albastru” au relevat valoarea artei folclorice din Munții Bavariei, din apropierea Münchenului, mai curînd decît a aceleia din exoticele insule polineziene, unde artiștii „Punții” din Dresda căutaseră „autenticitatea violentă a culorilor, ingenuitatea neprefăcută a armoniilor”, Max Weber s-a apropiat de geometriile colorate ale artei indienilor din America de Nord. Integrate într-un sistem cubist¹, aceste modele se asociau cu sugestiile coloristice ale fauvismului, cu morfologia futuristă a secvențelor de film alăturate în disocieri ale mișcării. Artă eteroclită a lui Weber respingea, însă, „exercițiul pur formal” și aspira să dea picturii „un înțeles expresiv”; contrastele dintre „negrul nocturn” și „exploziile de lumină”, scria el cândva, „mișcările culorii, nu pot fi cuprinse decît cu mijloace caleidoscopice”, cuvînt care s-ar putea referi și la diversitatea modalităților sale de a „vizualiza emoțiile”².

În pictura permanent eclectică a lui Weber, se deslușesc, totuși, cîteva etape, în care dominantele pot fi identificate. Între 1910 și 1914, el a cultivat o tendință cézanniană, ducînd-o pînă la consecințele ei cubiste, în timpul războiului, influențele expresioniste sprijineau o viziune folclorică, pentru ca, în deceniul al treilea, artistul să se întoarcă brusc spre stilul „neoclasic” practicat pe atunci de Picasso, iar apoi, pînă aproape de sfîrșitul carierei (el a murit în 1961), să-și însușească o expresie mai statornic apropiată de expresionismul german dinaintea primului război. Weber prelua din ideologia expresionistă (mai ales din aceea a lui Franz Marc), concepția unui „panaturism”, a unui animism, a unui „spirit

¹ Max Weber a aderat la estetica mișcării cubiste și a publicat și un volum intitulat *Poeme cubiste*, una dintre puținele încercări ale liricii americane de a adopta versul lui Apollinaire și al lui Blaise Cendrars

² Cf. Lloyd Goodrich, *Max Weber*, New York, 1949, pp. 30—31

atotcuprinzător“, pe care-l contopea cu misticismul budist și cu acela al unor secte hasidice. Compozițiile sale par bîntuite de vînturi tainice care mișcă formele, rup planurile de culoare, modifică echilibrul volumelor, pîrînd că le răstoarnă într-un spațiu străbătut de game cromatice de o răceală nefirească.

Un alt artist ale cărui relații cu școala europeană de pictură a fost esențială pentru evoluția sa, a fost Alfred Maurer, prieten al soților Leo și Gertrude Stein ei înșiși promotori ai artei pariziene de avangardă. Debutînd, ca mulți alți pictori ai vremii, sub influența fauvilor, el se va îndrepta, în jurul lui 1930, spre o sintaxă cubistă, justificînd-o în sensul în care o făcuse și Braque, anume că „arta și natura sînt două valori paralele, care nu se pot compara între ele; dacă arta e menită să exteriorizeze o emoție ce nu este asociată cu natura, ea nu o poate face decît prin intensificarea mijloacelor ei expresive“¹. În realitate, însă, „intensificarea“ însemna doar o dezintegrare brutală a culorii, fără modificarea schemei decorative a compoziției.

Confruntarea cu arta europeană nu depășea nici în alte cazuri stadiul problemelor de tehnică a construcției și a culorii. În preajma primului război mondial, doi foarte tineri americani stabiliți pe atunci la Paris, Stanton Macdonald-Wright și Morgan Russell, au lansat manifestul unui nou curent artistic, numit de ei „sincromism“, pe care-l proclamau „o orientare proprie, diferită de cubism, de fauvism și de alte direcții ale picturii europene“². Mare le-a fost, însă, dezamăgirea cînd criticii francezi au remarcat că arta lor nu se deosebea decît foarte puțin de „orfismul“ lui Delaunay și, pe de altă parte, chiar de neoimpresionismul lui Signac. Cei doi americani porneau și ei de la teoriile lui Michel Eugène Chevreul, cuprinse într-un studiu vechi, din 1839, *Despre legea contrastului simultan al culorilor*, studiu

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.* p. 175

² Cf. William C. Agee, *Synchromism and Color Principles in American Painting*, New York, 1965, p. 26

care, de la Kandinsky încoace, devenise faimos în mediile artistice pariziene; ei adăugau și principii, mai puțin cunoscute în Europa, din cartea lui Ogden Rood, *Cromatică modernă*, și aceasta aparținînd secolului trecut (fusesse publicată în 1879).

Programul „sincromismului“, publicat de Macdonald Wright în catalogul expoziției new-yorkeze din 1916¹, e foarte amănunțit dar, ce e drept, nu pare prea diferit de ideile lui Kandinsky: „Mă străduiesc să-mi purific arta de orice element anecdotic și ilustrativ, astfel încît emoțiile privitorului să fie în întregime cuprinse în domeniul esteticii, așa cum se transmite muzica... Artă mea urmărește să realizeze aceeași relație cu pictura pe care polifonia o are cu muzica. Muzica ilustrativă aparține trecutului; ea devine astăzi abstractă și pur estetică, efectul ei depinzînd în întregime de ritm și de formă. Pictura, nu trebuie, fără îndoială, să se tîrască în urma muzicii“².

Culoarea era principalul „agent generativ“ al picturii lor și era menită să sugereze „ritmurile spațiale“. Obiectele din natură erau înlăturate din aceste compoziții cu un colorit crud, aspru, dar Russell credea că mișcările lumii și a culorii înseamnă însăși „mișcarea universală a vieții“, iar prietenul său o numea „alegorie a ritmurilor anatomiei umane“³.

Tradiția artei americane de a defini minuțios „obiectul recognoscibil“ era întreruptă de o experiență care descindea, în ultimă analiză, dintr-o pictură menită să restituie sensul lăuntric al obiectului din natură: aceea a lui Cézanne. Ei îi datorau sincroniștii înțelegerea posibilităților pe care le au planurile de a construi forme spațiale, după cum de la cubiști învățaseră implicațiile culorii gîndite ca o „valoare non-obiectivă“.

¹ Reluat apoi, într-un *Tratat despre culoare*, Los Angeles, 1924

² Vezi Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1970, pp. 320–321

³ William C. Agee, *op. cit.*, p. 27

Între 1913 și 1918, anii afirmării sincronismului, diferențele dintre stilul lui Russell și cel al lui Macdonald Wright erau îndeajuns de evidente; cel dintâi aplica, pe întreaga suprafață a picturii, culoarea, cu egală intensitate, iar modificările valorilor cromatice erau indicate în contraste puternice. Fiecare culoare își păstra individualitatea și se fixa cu egală putere pe planurile compoziției, contestând orice impresie de adâncime a spațiului. Intensitatea culorilor era modelată de Macdonald Wright, astfel încât unele forme se impuneau privirii, iar altele păleau și se pierdeau gradația valorilor sugerând mișcarea în spațiu.

Russell se apropia mai mult de cubiști, în vreme ce Macdonald Wright păstra ceva din concepțiile cézanneene ale spațiului și, în felul acesta, rămânea, așa cum s-a spus, „credincios simțului distanței și al adâncimii, care caracterizau arta americană încă de la începutul secolului al XIX-lea”¹.

Ceea ce provenea în pictura acestui sincronist, ca o consecință a unor teorii estetice, apărea ca o urmă firească a unei înclinații temperamentale în arta lui John Marin, prieten al cercului lui Stieglitz. Unii au crezut că pictorul și-a păstrat încrederea în lumea vizibilului, pe care a descris-o în forme ce pot fi lesne identificate, și ca o reacție împotriva sincronismului și a „mentalității lui cosmopolite, depărtată de ceea ce s-ar putea defini ca un stil specific american”². Mă întorc întotdeauna — mărturisea el — spre mare, spre munți, spre câmpii și spre cer, spre a mă regăsi pe mine însumi”³. El răspundea, astfel, printr-o adeziune la valorile stabile, la transformarea artei într-o modalitate pur tehnică de relevare a unor ritmuri cromatice și a unor forme ingenioase.

În timpul șederii sale la Paris (între 1905 și 1911) el s-a declarat partizan al neoimpresionis-

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 202

² Peyton Boswell, Jr. *Modern American Painting*, New York, 1940, p. 88

³ *John Marin by Himself*, în „Creative Arts”, oct. 1928, p. XXVII

mului, mai curînd decît al curenților care se opuneau descripției vizualului. Experiența lui Signac se suprapunea, în arta lui, viziunii Whistleriene dînd, pe la mijlocul deceniului al doilea, o pictură a efectelor atmosferice, a aerului vibrînd neliniștit pe străzile orașului modern. Marin nu urmărea nici să creeze „un portret al orașului”, în detaliile lui cotidiene, așa cum făcuse Henri, nici să picteze „orașul ca idee”. El socotea că „e o greșală să copiezi un obiect vizibil sau un obiect plăsmuit de minte”; el voia să picteze „mișcările străzii și ale orașului, așa cum le simte artistul „să le reprezinte” în așa fel, încît ceea ce apare pe pînză sau pe hîrtie să aibă o viață proprie, similară cu aceea a lumii perceptibile și a senzațiilor care au înregistrat-o”¹.

Ingrămădea, cum obișnuia să spună, clădiri peste clădiri și vedea „forțele inimaginabile ale lumii moderne pulsînd în aceste geometrii spectaculoase, lupta dintre masele de culoare și dintre structuri; cînd aceste forțe acționează, izbind, despicînd formele laterale, pe cele de dedesubt și deasupra, pot să aud zgomotul acestei lupte ca pe o muzică a gigantilor”². Teoriile expresioniste se aplică, de data aceasta, la cetatea modernă, așa cum le aplicau grupările din Dresda și din München la natura răscolită de puteri necunoscute; și, mai mult decît atîta, la Marin aceste puteri deveneau prietenoase, semne ale neînrîntului elan al orașului.

Geometriile lui, spintecate și recompuse apoi în ritmuri trepidante, le amintesc pe cele ale lui Delaunay cu ale cărui reprezentări ale Turnului Eiffel sînt contemporane acuarelele lui Marin, înfățișînd Podul Brooklyn. Vocabularul artistului american este, însă, mai asemănător — dar nu identic — cu acela al futuriștilor italieni; de altfel, în 1909, cînd manifestul lui Marinetti a fost publicat în „Le Figaro”, Marin se afla la

¹ Frederik S. Wight, *John Marin — Frontiersman*, New York, 1958, fără numerotarea paginilor

² Cf. Alfred Stieglitz, *Art of Today*, în „Camera Work”, aprilie 1913, p. 18

Paris și e foarte probabil ca el să-l fi citit. Oricum, în 1910, tehnica sa, descrisă ca o „construcție fauvistă ridicată pe schele cubiste”¹, o amintea foarte precis pe aceea a lui Boccioni.

Dar, spre deosebire de sincroniști, John Marin se sprijinea întru totul pe observația lumii vizibile, iar pictura era un mijloc de a susține un contact neîntrerupt cu universul fenomenelor fizice. Mult mai târziu, în 1937, într-un interviu, el lansa acest îndemn: „Aș vrea să-i spun cuiva care are de gând să picteze: «Du-te și vezi cum zboară păsările, cum pășesc oamenii, cum se mișcă marea. Sînt unele legi, unele formule pe care trebuie să le cunoști. Sînt legile naturii și trebuie să le urmezi, întocmai precum le urmează natura. Află aceste legi și aplică-le la pictura ta; vei afla că sînt aceleași legi care îi cîrmuiau și pe pictorii de odinioară. Nu crezi formule: ești chemat doar să le observi... întotdeauna există o anume libertate pe care ți-o poți lua, dar ni se pare necesar să nu ți-o iei astfel încît să tulburi legile ce zidesc lumea»”².

Nu accepta nici arta lui Cézanne (pe care o considera „prea puțin apropiată de viață”), nici pe aceea a lui Mondrian (care, „oricît ar fi de frumoasă, nu rodește nimic din orizontalele și verticalele ei prea rigide”). Tehnica lui predilectă era acuarela; astfel încît, în tradiția lui Winslow Homer și a lui Prendergast, el steno-grafia impresii fugare pe care, către 1920, voind să le supună „legilor ce zidesc lumea” încerca să le organizeze în construcții mai riguroase, accentuînd cîte un amănunt al geometriilor urbane, muchea unui zid, coronamentul rectangular al unui pod, streășina cîte unui siloz uriaș. Se alcătua, astfel, o rețea puternică de linii drepte, compartimentînd imaginea în fragmente mărunte ca de vitraliu, dîndu-i o stabilitate aparent cubistă, în realitate, însă, fără vreo legătură cu problema „esenței vizualului” pe care și-o puneau școala lui Braque și a lui Picasso.

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 205

² John Marin în „Magazine of Art”, martie 1937, p. 151

Din 1914, Marin a alternat peisajele citadine cu unele priveliști din Maine, de pe coasta Atlanticului, unde credea că poate găsi „ca niciunde în altă parte, forțele elementare ale naturii și unde... se poate învăța bine ce valoare au contrastele: contrastul dintre pînzele liniștite ale bărcilor și apele agitate ale oceanului, dintre texturile calde ale materiei și suprafețelor reci”¹. Viziunea sa, comparată cu aceea a marilor peisagiști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (mai ales cu aceea a lui Ryder și a lui Homer), e a unui raționalist, încrezător în capacitatea omului de a pune ordine în „agitația haotică a mării și a cerului”². Marin rămîne un artist al vizualului, al „suprafețelor care comunică un sentiment stenic; lucrurile din universul apropiat nu-l înspăimîntă, forțele naturii îi apar ca niște idei generatoare de bine și de frumos, iar pictura lui pare a surprinde momente din procesul evolutiv al naturii, un proces ce conduce ireversibil spre desăvîrșirea individului uman”³.

Înțelesurile picturii lui Arthur Dove, un alt membru al grupului lui Stieglitz, sînt foarte diferite de concluziile lui Marin. Lumea este, în interpretarea sa, „explozia unor elanuri biologice”, „năzuința carnală, senzuală a formelor de a se organiza de-a lungul unor vectori plini de seve”⁴. În jurul primului război mondial, Dove încerca să realizeze o sinteză între arta lui Marc (de ale cărui teorii vitaliste a fost ispitit, mai cu seamă în anii începuturilor lui artistice), arbitrarul muzical al culorii din acuarelele lui Kandinsky și ritmul formelor puternic conturate ale lui Léger. Pictura lui Dove voia să se

¹ Cf. Barbara Rose, *American Art Since 1900, A Critical History*, New York, 1967, p. 66

² Milton Brown, *op. cit.*, p. 125

³ John Wilmerding, *A History of American Marine Painting*, Salem, 1968, p. 200

⁴ Cf. Barbara Rose, *Arthur Dove Is Dead...*, în „Arts Bulletin”, nr. XVII/1946, p. 33

depărteze de tradiția artei care „exprimă o idee prin acumularea unor amănunte nenumărate”¹.

Și, totuși, pictura lui Dove nu s-a eliberat așa cum visa el, de natura fizică; așa cum s-a observat, arta lui a nutrit întotdeauna „o dragoste pătimașă, sensuală, a pământului”². Întors din străinătate în 1907, s-a așezat în Connecticut; acolo, într-un peisaj întunecat de pădurile de brazi și agitat de vânturile înghețate ale Atlanticului, Dove a avut o revelație asemănătoare aceleia pe care o avusese cândva Ryder³. Dar artistul care trăise mai bine de cincizeci de ani în New York transcria în peisajele lui metaforice niște visuri neliniștite, niște idei generale despre natură: marea, cerul, pădurile împietrite sub arșița soarelui halucinant și a stelelor erau proiecții ale unei imaginații bîntuite de febre; formele aparent abstracte ale picturilor lui Dove sînt interpretări ale priveliștilor din zona deluroasă a Connecticutului, simplificări ale variațiilor coloristice dintr-un peisaj în care succesiunea de planuri modifica neconținut culoarea obiectelor. Trunchiurile copacilor, plantele cu frunze mari sugerate de aceste picturi erau tratate în cele trei culori fundamentale (albastru, roșu, galben), în negru și în alb, astfel încît artistul să exprime mai simplu ceea ce el socotea a fi „spiritul întregii priveliști”.

Operația de „captare a spiritului unui peisaj” era separată, într-un chip cam dogmatic, în trei etape: cea dintîi, descoperirea unei „condiții a luminii”, unică pentru fiecare obiect în parte. Apoi, artistul definea „lumina și culoarea caracteristice” obiectului, proces intelectual și nu vizual, de vreme ce impunea o decantare a calităților „care erau reținute de asimilările și analizele mentale” ale pictorului. În cele din

¹ Cf. Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post Impressionism*, Chicago, 1914, p. 48.

² Frederick S. Wight, *Arthur G. Dove*, Berkeley, 1958, p. 45.

³ Vezi Samuel M. Kootz, *Modern American Painters*, New York, 1930, pp. 36–38.

urmă, se stabilea „o condiție a formei” tipică obiectului¹. Contradicția teoriei „etapelor de asimilare” provenea din observația obiectivă a peisajului, cernută prin operații de generalizare a formei și a culorii, în vreme ce exprimarea devenea pur subiectivă.

„Abstracționismul” pe care-l menționează multe istorii de artă în legătură cu arta lui Dove e numai aparent. De fapt, artistul realiza o interpretare decorativă, îndelung elaborată, a unor subiecte biomorfice care își dezvăluie relativ lesne sursele din lumea realului. Chiar și atunci cînd liniile (organizate în perimetre apăsător subliniate sau în secante care întretaie planurile) sînt folosite arbitrar, în spiritul „formelor care se luptă între ele” ale lui Marc, sau — sub influența cubismului — artistul introduce colaje, contururile rămîn descifrabile și exprimă ambiția „de a lua ca motive vîntul și apa și nisipul și de a lucra cu ele... simplificate, în cele mai multe cazuri, reduse la culoare, la linii de forță și la substanță, întocmai așa precum muzica a făcut cu sunetul”².

Către sfîrșitul deceniului al patrulea, aria tematică s-a lărgit, fără a se fi desprins cu totul de universul natural. Însă subiectele sînt acum mai generale („un Audubon fără modele”³), răsărituri și apusuri de soare, reflexe ale lunii în ape, ciclurile anotimpurilor, adesea îmbibate cu o sensualitate ardentă, principiul germinativ al naturii fiind redus la o metaforică falică. În parte, acesta e rezultatul influenței exercitate de grupul lui Stieglitz; dar tendința se deslușește și în romanele „generației pierdute” și îndemnul de a „elibera simțurile” nu se auzea numai în cercurile din jurul „Galeriei intime” a lui Stieglitz. Era aici un fel de protest împotriva puritanismului tradițional, a moralei

¹ Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 209.

² Cf. Emily Wasserman, *The American Scene — Early Twentieth Century*, Milano, 1970, p. 85.

³ E.P. Richardson, *Painting in America*, New York, 1956, p. 227.

ipocrite care „repudia naturalul și-l înlocuia cu dogma”¹.

Georgia O'Keeffe era soția lui Stieglitz, ea însăși ispitită de „imaginea precisă pe care aparatul fotografic o poate desprinde din natură”, cum spunea un alt artist de seamă al grupului, fotograful Paul Strand². Artă ei are o feminitate pe care o relevă majoritatea comentatorilor; dar nu în sensul unor imagini delicate și fragile, pentru că pictura ei a erupt, carnală, petalele florilor (subiect asupra căruia revenea aproape obsedant) dobândind o tensiune aproape dureroasă și devenind „adevărate mistere ale grădinii”³, cum au fost numite cândva.

Criticii conservatori ai vremii (unii dintre ei erau aceiași care respinseseră și viziunea realistă a grupului lui Henri) au declanșat o îndelungată ofensivă împotriva a ceea ce ei numeau „plagierea picturii europene de către câțiva artiști ce nu au nici un fel de legătură cu tradiția americană”⁴. Ceea ce era cu totul neadevărat. Pictura americană din acei ani nu contestase (cel puțin prin reprezentanții ei cei mai proeminenți), necesitatea preluării unor experiențe naționale și nici unul dintre artiști nu fusese ispitit de pilda unor scriitori precum Henry James, T.S. Eliot sau Ezra Pound care emigraseră în Europa, convingși că pe pământul Americii nu poate rodi o cultură autentică. Spre deosebire de Copley și de West (pe care academistii adversari ai artei noi, decretată „neamericană”, îi proclamau drept modele, pictorii secolului al XX-lea nu au visat niciodată să afle dincoace de Atlantic o atmosferă cu totul prielnică și să se așeze pentru totdeauna în vechiul continent. Mai mult

¹ John Canaday, *Main Streams of Modern Art*, New York, 1959, p. 155

² *Camera Eye*, în „USA Photography” nr. 10/1932, p. 50

³ Marsden Hartley, citat în *Georgia O'Keeffe, Exhibition of Recent Paintings*, New York, 1936, p. 4

⁴ Charles Russell, *American Tradition*, Cleveland, 1918, p. 69

decît atîta, ei evocau mai frecvent decît o făceau grupările poezilor moderni „testamentul spiritual al lui Emerson și al lui Whitman”¹. Indiferenți, de multe ori, la justificarea filozofică a diverselor curente moderne, ei rețineau numai progresele din domeniul formei artistice și le interpretau adesea ca pe o dovadă a neistovitei inventivități a geniului uman, de desăvîrșire a omenirii.

Ceea ce explică de ce dadaistii europeni, de exemplu, întâmpinați cu atîta entuziasm de tinerii artiști new-yorkezi care îi stimau pentru îndrăzneala cu care rupseseră cu tradiția academică și cu poncifurile naturalismului, nu au determinat apariția unei școli americane dispusă a le urma principiile artistice. Nici Picabia, nici Marcel Duchamp nu au avut elevi, ci doar admiratori cu toate că repetatele lor vizite în Statele Unite erau foarte favorabil comentate la New York, Chicago, San Francisco, cele mai active centre de artă ale vremii. Dealtminteri, și expresionismul, arta sfîșierilor dureroase, a îndoielilor existențiale, a înrîurit la început, mai ales pictura lui Weber, ale cărei rădăcini erau înfipte în experiența europeană și nu a fost niciodată pe deplin transplantată în tradiția Americii.

Se cuvine subliniat că, multă vreme, modernismul american s-a îndreptat statornic mai cu seamă spre Cézanne, spre Matisse, spre Franz Marc și că nici modelul impresionist nu era nescotit. Cu alte cuvinte, că figurativul a rămas, pînă foarte tîrziu, predominant în pictura Statelor Unite. Chiar și unii artiști care au aderat mai decis la ideile mișcării Dada, le-au preluat într-un mod îndeajuns de personal, aliindu-le cu teze (sau numai cu fragmente eterogene) ale esteticii altor curente. Cu puțină vreme înaintea morții sale timpurii, Morton Schamberg (care publicase cîteva eseuri erudite și sensibile, susți-

¹ Vezi interviul din 1928 al lui Stuart Davis, citat în Barbara Rose, *Stuart Davis and the Evolution of His Ideas*, în „Greenwich Village Bulletin”, nr. 8/1966, p. 7

nînd necesitatea înnoirii expresiei artistice pe măsura schimbărilor intervenite în lumea modernă), a început să experimenteze tehnica dadaistă; dar pictura lui s-a menținut constant în limitele unei reprezentări recognoscibile a obiectului, interpretat mai curînd în sensul decorativ. Man Ray, considerat un premergător al dadaismului (încă din 1911, concepuse o artă care „era menită să mineze raționalismul și să-l integreze pe om din nou în natura irațională”¹ și anticipa, astfel, una dintre cele mai celebre definiții ale curentului, aceea dată de Jean Arp), și-a simțit poziția estetică fortificată prin prezența în New York a lui Duchamp și a lui Picabia. Între 1915 și 1920, acest pictor și fotograf (numit de Picabia „adevăratul mare maestru al colajului”²) a publicat nenumărate articole și eseuri în apărarea insurgenților de la Zürich. Unele dintre acestea au apărut chiar și după ce mișcarea se autodizolvase. Dar, în tot acest răstimp, Ray a pictat multe tablouri în care convențiile stilistice erau de proveniență cubistă.

Inconsecvențele cubismului american dezvăluie, de fapt, forța tradiției figurative americane. Căutările lui reflectau „dorința de adaptare la viața modernă și nu de a se despărți de ea”³. Cercul lui Stieglitz nu a agreat nihilismul dadaist. Și, cînd, în deceniul al treilea, artiștii americani vor redescoperi ideile lui Tzara și ale lui Hugo Ball, ei le vor interpreta mai ales în direcția „regenerării” și nu a „demolării” societății.

¹ Cf. William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, 1968, p. 27

² Cf. Elizabeth J. Holt, *The Literary of Art History*, Princetown, 1947, p. XXIV

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 214

X. „SOLUȚIA AMERICANĂ”

Pînă la începutul secolului al XX-lea, sculptura americană a crescut mereu în umbra artei europene, reconstituindu-i eclectic momentele istorice, de la gotic la neoclasicism. Artă engleză, în vremea în care cei dintîi artiști americani încercau să stabilească o tradiție locală, topind laolaltă amintirile operelor pe care le văzuseră acasă, nu crease o sculptură cît de cît importantă. Situația nu se schimbase prea mult nici pe timpul lui Copley și al lui West, cînd Londra și Academia ei de artă deveniseră adevărate locuri de pelerinaj pentru artiștii Noii Anglii.

Dezvoltarea sculpturii moderne de dincolo de Atlantic s-a produs, e adevărat, sub impulsul influențelor venite din Europa; dar, între timp, modificări evidente ale experiențelor europene se produsese în tradiția americană. În primul rînd, concepția potrivit căreia „sculptura e o artă de importanță secundară” mi se pare a fi mai curînd un efect decît o cauză a întîrzierii cu care s-a produs definirea ei ca o creație de sine stătătoare. Interpretarea ei funcțională, integrarea în arhitectură sau în peisajul citadin ca o piesă aparținînd clădirii însăși și subordonată planurilor constructorului vor dăinui pînă tîrziu. Înriurirea sculpturii europene din secolul al XX-lea se va produce, la început, de-a lungul unor direcții diverse (cea mai clară dintre ele fiind cea cubistă), dar, treptat, se vor acumula

și aici elementele latente ale realismului (sau ale curentelor care vor fi justificate ca atare) și, ca și în pictură, se va constitui o artă specifică, proteică în înfățișările ei, dar bazată pe principii estetice împărtășite de aproape toate grupările de sculptori.

Înainte de a se fi produs în alte arte, s-a manifestat aici un fenomen care pare a-l pune în dificultate pe istoricul sculpturii americane. Anticipând ceea ce se va întâmpla cu „școala de la Paris”, la New York soseau artiști din multe țări europene, dând vieții intelectuale a marelui oraș un pronunțat caracter cosmopolit. Situația nu era nouă și cel care urmărise istoria culturii din Statele Unite în secolele precedente fusese martor al unui continuu proces de asimilare a artiștilor emigrați din Europa. Mai marcat decât în literatură, pentru că nu era întâmpinat de barierele limbii, fenomenul fusese semnalat de multă vreme, dar niciodată pînă atunci nu crease probleme de interpretare atît de complicate.

În primul rînd, pentru că — mărturisit sau nu — cultura americană a fost socotită pînă tîrziu ca parte a celei europene; apelul lui Emerson de întemeiere a unei literaturi cu adevărat naționale fusese lansat relativ tîrziu și filozoful american nu întrezărise împlinirea visului său, pînă în 1855, la prima ediție a poemelor lui Whitman. E, însă, probabil, mai greu de acceptat ideea că sculptura americană nu s-a putut defini decît prin contribuția unor artiști veniți din străinătate. Privită astfel, o asemenea concluzie e falsă. Pentru că sculptorii care au determinat o schimbare efectivă de perspectivă în arta new-yorkeză nu au fost, înaintea primului război, cei care se formaseră în atmosfera culturală a cercurilor europene. Gaston Lachaise, personalitatea cea mai proeminentă dintre artiștii care au venit în Statele Unite în jurul lui 1900, a emigrat cînd era foarte tînăr: avea 24 de ani și viziunea lui era încă șovăitoare. Ceilalți (ca lituanianul William Zorach,

care venise de mic copil în America și studiasse la Institutul de Artă din Cleveland) nu au adoptat, la școlile europene (decît pentru scurt timp) stilurile curentelor moderne. Alții, Lipchitz și Archipenko printre ei, au emigrat în Statele Unite tîrziu după primul război mondial, cînd artiștii americani descoperiseră de mult experiențele moderne europene și prezența lor aici nu a adus o schimbare fundamentală, ci numai o sporire a prestigiului acestor mișcări.

Perioada de tranziție a durat relativ mult; academismul unui Frederick William MacMonnies¹ și neoclasicismul tîrziu al lui George Grey Barnard a coexistat, pînă pe la sfîrșitul deceniului al patrulea, cu soluțiile mai îndrăznețe ale generației tinere. Aproximarea de artă modernă s-a produs nu prin adoptarea bruscă a stilurilor europene ci prin ceea ce critica artei americane numește „purificarea academismului și a neoclasicismului”. Influența lui Maillol asupra lui Gaston Lachaise, cel mai de seamă sculptor american al vremii, a fost remarcată încă de la început² (sculptorul a emigrat în Statele Unite în 1906). Artist al nudului, Lachaise a creat o plastică a formelor sensuale; femeile au, în interpretarea lui, o vigoare și o forță care se deosebesc fundamental de fragila candoare a adolescențelor lui Saint-Gaudens. Și totuși personajele lui Lachaise păstrează, în masivitatea lor, o anume delicatețe feminină: picioarele prelungi, care abia ating pămîntul, poartă trunchiul puternic cu șolduri largi într-un fel de plutire deasupra pămîntului, în vreme ce chipul cu trăsături calme ascunde o visare tăcută, contrazicînd teluricul formelor din care e plămădit trupul.

¹ Totuși, „Uniunea pentru Temperanță a Femeilor Creștine” din Boston a protestat împotriva unor sculpturi ale lui MacMonnies pentru că bacchantele reprezentate erau „bete” și „într-o stare de nerușinantă nuditate”. Ceea ce e îndeajuns de elocvent pentru mentalitatea unei părți însemnate a publicului american.

² Vezi Lorado Taft, *History of American Sculpture*, 233 New York, 1930, p. 136.

Sursele lui Elie Nadelman, polonez sosit în America în 1917 (cînd avea 35 de ani), sînt diferite: studiase la Varșovia, Cracovia München, iar la Paris îi admira deopotrivă pe Rodin și pe cubiști. Dar, în această structură eterogenă a influențelor care au acționat asupra artei sale, cea mai puternică va rămîne aceea a sculpturii grecești din secolul al V-lea. Întreaga lui operă mărturisește preocuparea pentru înscrierea în spațiu a curbilor și a planurilor. „Nadelman poate reduce o formă la o stare ideală a pietrei îndelung polisate sau a bronzului neted și strălucitor”¹. Spiritualizarea materiei, dorința de a o transforma într-o valoare care să se apropie de aceea a luminii, sînt urmări ale ideilor brâncușiene pe care, ca atîția alți artiști americani, Nadelman le-a cunoscut în Europa chiar înainte de a fi fost descoperite de publicul din Statele Unite la Expoziția de la armurăria din Lexington Avenue.

José de Creeft venea din Spania unde, în atelierul unui cioplitor de statuete pentru bisericiile Barcelonei, învățase să sculpteze piatra fără să folosească un model intermediar în lut. Experiența aceasta l-a ajutat să dea lecției de mai tîrziu a lui Rodin (sub îndrumarea căruia a lucrat la Paris, în 1905) un înțeles mai personal: siluetele personajelor lui par a fi surprinse în clipa desprinderii din piatră, cînd își dobîndesc o viață proprie, înfrîngînd anorganicul într-o mișcare suplă, departe de zbuciumul dramatic al erorilor lui Michelangelo spre care ne duce gîndul la început. Tehnica lui William Zorach e asemănătoare; dar influența cubismului s-a asociat aici cu simplitatea clasicismului, creînd imagini de o asprime bărbătească, subliniată de muchii zgrunțuroase ale pietrei neșlefuite. Volumele au o pondere gravă, arhitecturate în mase ample care amintesc de monumentele unei străvechi civilizații megalitice.

¹ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 256

Paulanship (autor al unui „Prometeu” manierist, de o eleganță cam forțată, așezat în mijlocul clădirilor de la Rockefeller Center din New York) și Hugo Robus (în opera căruia se regăsesc și ecouri din Bourdelle sau din Brâncuși) au prelungit electismul lui Mac Monnies pînă la mijlocul deceniului al șaptelea. Gustul academic de la începutul secolului a supraviețuit, astfel, asimilînd sugestii ale artei moderne și realizînd o sinteză îndeajuns de specifică. Preluînd tradiția lui Zorach, John Bernard Flannagan i-a dat un fundament filozofic mai solid, integrînd evoluția universului într-un „proces dinamic” ale cărui etape, „nașterea, creșterea, bătrînețea, moartea”, erau evocate ca niște „straturi ce subzistă în fiecare dintre noi”, ca niște „momente ale subconștientului și ale inteligenței lucide ale individului uman”¹. O viață tragică, anii lungi petrecuți în saloanele spitalelor (lovit de un automobil, a suferit patru trepanații craniene) și în sanatoriile de boli mintale, sinuciderea care i-a curmat chinurile i-au îndemnat pe critici să atribuie operei un înțeles deprimant pe care, însă, o observație mai atentă îl respinge.

Sculptura lui amintește hieratismul artei orientului antic și a Greciei pre-elenistice. Artă sa e aceea a valorilor vieții, una din lucrările lui, de pildă se cheamă elocvent, *Triumful oului*, și are semnificația unei laude a celulei originare din care se proliferază neconținut forme biologice complexe. Dacă lumea lui este „o lume a visului și a revelației”², acesta e visul unei lumi biruitoare, revelația unei frumuseți pe care artistul nu a cunoscut-o nicicînd în existența lui de zbucium zadarnic.

Paralel cu aceste tendințe de purificare a obiectului, sculptura americană a continuat să dezvolte și vechea tradiție a portretului, adusă din secolul al XVII-lea, al cioplitorilor de chipuri. Unii dintre artiștii cei mai de seamă ai

¹ Cf. Jacques Schnier, *Sculpture in Modern America*, Berkeley, 1948, p. 89

² George M. Cohen, *op. cit.*, p. 260

acestei direcții, deși au părăsit încă din tinerețe Statele Unite și-au dobândit faima europeană tocmai datorită însușirilor realiste ale portretisticii create de ei. Printre aceștia s-a aflat și Jacob Epstein, înnobilit de Coroana engleză, autor al unor busturi celebre ale unor personalități ca Einstein, Shaw, Haile Selassie și Yehudi Menuhin. Nota ușor convențională a portretului e estompată de virtuozitatea modelajului de forță care se concentrează adesea în trăsăturile modelelor.

Din mulțimea sculptorilor care ilustrează tradiția realismului, cei cărora li se mai cuvine o mențiune deosebită sînt: Jo Davidson, autor al unor portrete modelate cu sensibilitate și cu franchețe, capabile să vorbească despre universul lăuntric al celor pe care-i înfățișau; la cealaltă extremă a realismului, apropiindu-se uneori evident de descripția naturalistă, Malvina Hoffman, ale cărei chipuri aveau ceva din neclintirea rece a unor măști; Mahonri M. Young, încercînd să transpună arta mișcării, învățată din studierea sculpturilor lui Bernini, pe care le văzuse în muzeele europene, într-o imagistică a Vestului sălbatic, reprezentată cu mult simț al autenticității; Gutzon Borglum, care, vreme de unsprezece ani a cioplit în stîncă muntelui Rushmore din Dakota de Sud portretele gigantice a cîtorva președinți americani, într-o manieră, totuși, emfatică.

Vor mai trece cîteva decenii pînă cînd sculptura americană își va dobîndi o personalitate mai precis definită și influențele europene se vor întîlni cu tradițiile locale într-o sinteză cu adevărat specifică.

Arhitectura care, prin școala de la Chicago, își afirmase o individualitate mai ferm conturată, va continua să asimileze, de-a lungul primelor decenii ale acestui secol, sugestiile venite de peste ocean și să le integreze în spațiul american. Urbanistica devine o disciplină „la fel de nece-

sară ca și mecanica și electrodinamica”¹; orașele care se dezvoltă acum (Portland, în Oregon, supranumit „Atena de pe Coasta Pacificului”, este exemplul cel mai adesea citat) încearcă să stabilească un echilibru între clădirile mai vechi, neoclasiche, și cele simplificate în geometrii de metal și de sticlă. Centrele de pe coasta de răsărit întîmpină dificultăți mai numeroase, pentru că spațiul urban fusese construit de mult și arhitectura nouă nu se putea dezvolta decît înlocuind treptat edificiile secolelor precedente. Unele, ca Philadelphia, au păstrat cu pietate un „centru istoric” pe care l-au pus în valoare trăsind bulevard largi, plantînd parcuri, separîndu-l astfel de zonele noilor construcții. Altele, ca New Yorkul (care e clădit pe o insulă și nu are spații de extindere), a țîșnit vertical, acaparînd pe rînd cartierele vechi și creînd un peisaj citadin eterogen, dar nu lipsit de pitoresc.

Conceptiile școlii de la Chicago vor fi preluate de Frank Lloyd Wright și de discipolii săi care vor pune bazele curentului „funcțional”, ale unei arhitecturi ce aspiră să asocieze „sensibilitatea epocii moderne cu tratarea tehnică a materialului de construcție”². Concomitent cu influența lui Wright, asupra arhitecturii din Statele Unite au acționat ideile Bauhausului, la început indirect, prin mijlocirea studenților americani de la școala din Weimar, mai tîrziu, în deceniul al patrulea, aduse de înșiși promotorii mișcării în frunte cu Walter Gropius, emigranți din Germania în timpul teroarei hitleriste. Cu toate că stilul clădirilor lui Gropius, ale lui Mies van der Rohe, ale lui Marcel Breuer, cuburi de sticlă și de oțel, nu avea căldura curbelor prelungi sau a jocurilor geometrice ale lui Wright, amintind de siluetele vechilor locuințe ale pionierilor, dar el răspundea tradiționalului pragmatism american și va fi acceptat fără multe rezerve.

¹ Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism*, New York, 1969, p. 186

² Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, New York, 1963, p. 17

Pe căi diferite, școala lui Wright și cea a lui Gropius au determinat întreruperea tradiției de imitație neo-clasicistă pe care arhitectura americană o urmărea de-a lungul întregului secol al XIX-lea. Contribuția unor arhitecți europeni, a lui Erich Mendelsohn, a lui Alvar Aalto, a lui Le Corbusier, deși nu s-a materializat în multe clădiri, a avut semnificația unui exemplu oferit generațiilor mai tinere de constructori americani.

Ceea ce e numit de istoricii arhitecturii moderne „soluția americană” e identificat, în general, cu invenția „zgîrie-norilor”. Acest tip de construcție răspunde realității unor orașe suprapopulate¹. Experimentul timpuriu al lui Cass Gilbert, autor al clădirii Woolworth din New York (în 1913, când a fost terminată, era cea mai înaltă din lume), o succesiune de blocuri paralelipipedice, cu un coronament baroc, va fi continuat de generația lui William Lescaze, Pietro Belluschi și Eero Saarinen. Arhitectura americană a secolului al XX-lea se exprimă deopotrivă într-o limbă proprie și în alte câteva străine (mai ales în germană), e în același timp intuitivă și depozitară ecletică a unor influențe diverse. Stilurile colonial și georgian au fost înlocuite brusc cu volume cubice de oțel, sticlă și de beton armat, ingambamente spațiale, planuri care se întretaie, au devenit locuri comune în construcțiile ultimelor decenii.

Se reflectă în aceste concepții o nevoie dureroasă de echilibru, de reintegrare într-o natură pe care civilizația tehnologică o repudiasă de câteva decenii. Era și epoca unor mari decepții pe care proza „generației pierdute”, versurile unor poeți atât de diferiți ca structură lirică, Ezra Pound și Sandburg, E.E. Cummings și William

¹ Deși, mai târziu, prin deceniile al șaselea și al șaptelea, chiar și orașe care nu aveau de înfruntat aceleași probleme au împrumutat soluția zgîrie-norilor, mai mult din ambiția de a nu rămâne mai prejos decât marile centre urbane, decât dintr-o neapărată nevoie de a rezolva problemele spațiului citadin. Efectul e hibrid și priveliștea unor clădiri de zeci de etaje ridicate în mijlocul unui câmp imens e mai mult decât ciudată.

Carlos Williams, Wallace Stevens și Edgar Lee Masters, Frost și Archibald MacLeish, dramaturgia lui O'Neil și a lui Maxwell Anderson, estetica lui Edmund Wilson, a lui Philip Rahv și a lui Mencken le exprima intens. O epocă în care visul unei împliniri supreme a personalității umane avea de înfruntat prejudecățile bigote ale miciei burghezii și ofensiva dezumanizantă a marelui capital. Babbitt, businessmanul mărginit și fără scrupule, luase locul titanului romantic. „America e controlată de două mii de familii, de două mii de căpitani de industrie, care nu sînt însă modelați din plămada eroică a corsarilor și a piraților de odinioară și le-a moștenit numai cruzimea lăcomă de bani”¹, scria unul dintre criticii proeminenți ai vremii, Granville Hicks.

„În deceniul 1920—1930, marea industrie americană a demonstrat că știe să aplice cu îndemînare metodele unei producții științifice. Ea a învățat cum să producă toate soiurile de bunuri în proporții gigantice și la prețuri de nimic. Dar nu a învățat cum să-și distribuie produsul sau cum să producă bogăția care ar fi permis desfacerea acestor bunuri. Și în toamna întunecată a lui 1929, edificiul ei s-a prăbușit”². Sub președinția lui Franklin Delano Roosevelt, s-au încercat câteva soluții economice care erau menite să salveze însăși structura economică a capitalismului; una dintre aceste rezolvări de urgență a fost promulgarea unui program de construcții finanțate de stat în care erau angajați sute de mii de șomeri. Rezultatele în plan arhitectonic au fost, însă, nefericite, orașele americane fiind împodobite cu clădiri în serie, care nu respectau cerințele minime ale funcționalului și repetau fără fantezie aceleași fațade terne, împodobite stîngaci cu ornamente pretențioase. Integrarea în peisajul local, în arhitectura mai veche a orașelor era, de asemenea, nesocotită;

¹ Granville Hicks, *I like America...*, New York, 1938, p. 49.

² John Burchard, Albert-Bush-Brown, *The Architecture of America*, p. 237

„torturile de carton“, cum au fost numite aceste construcții în serie au demonstrat, așa cum releva Wright, „incapacitatea acestei societăți de a împăca utilul economic cu utilul arhitectonic“¹.

Arta și arhitectura oficială repetau cuvintele fostului președinte Harding pe care le interpretau ca pe un îndemn înțelept la realism social: „America are nevoie astăzi nu de eroism, ci de leacuri; nu de visuri nesăbuite, ci de atitudini perfect normale; nu de revoluție, ci de restaurație“².

În anii care au urmat morții lui Sullivan, arhitectura americană a avut de înfrînt prejudecățile unor constructori, adepți ai principiilor lui Harding, ce urmăreau să găsească „leacuri și atitudini perfect normale“ și, în pofida atacurilor mai multor umaniști precum Mencken, a disprețului istoricilor arhitecturii (Fiske Kimball, reputat comentator al arhitecturii americane, nici măcar nu menționează această perioadă de regres), au oprit, vreme de aproape un deceniu, evoluția artei construcției. Fenomenul a fost posibil mai ales aici, unde progresul nu se putea realiza, într-o perioadă de criză economică, fără sprijinul hotărît al statului.

Comentatorii de astăzi, vorbind de perspectiva unei culturi obosite de tehnicizare excesivă a vieții cotidiene, a unei nevoi de a construi la proporțiile făpturii umane, nu acceptă nici „epoca mamușilor“ inaugurată de Empire State Building, căruia îi recunosc doar meritul de a fi demonstrat „o uimitoare îndemînare în coordonarea activităților multiple ale arhitecților și constructorilor“, dar fără rezultate estetice notabile³. Adevărul e că ritmul arhitecturii din marile orașe americane, mai cu seamă din New York, de-a lungul lui Fifth Avenue, al lui Avenue of the Americas, al lui Park Avenue, are o incontestabilă grandoare, planurile ample de

¹ *The Natural House*, p. 164.

² Cf. Michael F. Stralsund, *A Social of Modern American*, New York, 1972, p. 89.

³ Vezi John Burchard, Albert Bush-Brown, *op. cit.*, pp. 238-239.

sticlă și de metal armonizîndu-se în geometrii riguroase și că imaginea norilor mișcîndu-se pe cer, în zilele senine, se reflectă în ferestrele largi ca în niște ape ciudate. Dar e tot atît de adevărat că, în acest peisaj, clădirile deceniului al treilea, cele mai multe greoaie, pretențioase, nu par a se lega în nici un fel de construcțiile contemporane și nici de cele ale începutului de secol. Zidurile lor de ciment cenușiu, împodobite cu naiade și cu atlași de alamă strălucitoare sînt, cum s-a spus, „ale unei lumi prospere, dar lipsită de gust, mediocră și plină de sine“¹.

E drept, însă, că se deslușesc aici și rezultatele unei aplicări stingace a „legii zonării“ din 1916, legea lui Hugh Ferriss; în esență se stipula o proporție obligatorie între baza și înălțimea clădirii, vrînd să dăruiască mai multă lumină străzii și clădirii înseși. O linie imaginară era trasată din mijlocul străzii pînă în punctul în care se stabilea „verticala locului“; de aici, se determina așa-numita „anvelopă“ a clădirii, ceea ce conducea, în cele din urmă, la o structură repetată de aproape toți constructorii de pe atunci: un fel de piramidă în trepte largi, încheindu-se cu un turn paralelipipedic. Puțini au fost aceia care, folosind plăcile de faianță colorată și cărămidă smălțuită, au știut să confere blocurilor masive de beton o înfățișare mai vioaie. Sau care, ca Raymond Hood și John Howells, constructorii imobilului lui „Daily News“ din New York, au integrat lumina și umbra în verticalele prelungi ale zidurilor. Sau, ca la Rockefeller Center (proiectat, în jurul lui 1930, de Hood, Hofmeister și Corbett), au creat un ritm amplu al celor paisprezece zgîrie nori care oferă puncte variate de perspectivă și par a-și mișca fațadele odată cu mișcarea privitorului în jurul lor. În general, însă, „legea Ferriss“ a limitat posibilitățile de invenție ale arhitecților și, cu destul de rare excepții, nu a încurajat creația celor care aveau să pregătească epoca de avînt de după 1940.

¹ Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York,

1938, p. 160.

XI. ARTA „PROVINCIALĂ” ȘI ARTA „INTERNAȚIONALĂ”

Perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, agitată și tulbure, a produs o artă foarte variată, ale cărei coordonate cuprind felurite formule ale abstracționismului, dar, în același timp, definesc și o hotărâtă orientare spre modalități ce decurg din tradiția realismului. Pentru mulți atotputernici din vremea guvernării președinților Harding, Coolidge și Hoover, războiul însemnase crearea unor posibilități fără precedent de largire a comerțului cu Europa. „Internaționalizarea vieții americane”, formulă adesea repetată de ei, era înțeleasă, în primul rând, ca o largire a pieței; cultura vechiului continent era privită cu aceeași neascunsă rezervă. Intelectualii americani care emigraseră în Europa, sperând să „redescopere rădăcinile umanismului și să le transplanteze în atmosfera de acasă, sufocată de business”¹, se întorceau pe rând, dezamăgiți de o lume potrivnică, de aceeași ofensivă a capitalului ce avea să culmineze în venirea la putere a național-socialismului.

„Internaționalizarea” rămânea o expresie lipsită de înțeles într-o vreme în care Congresul vota o lege restrictivă a emigrării, stabilind cote preferențiale ale celor acceptați în Statele Unite, începând cu reprezentanții „rasei anglo-saxone”

¹ John Dos Passos, *In All Countries*, New York, 1934, p. 82

și excluzând aproape cu totul pe africani și pe asiatici. E timpul faimoaselor atacuri împotriva organizațiilor muncitorești (procesul lui Sacco și al lui Vanzetti nu e decît exemplul cel mai cunoscut), al paradelor Ku Klux Klanului, al proceselor puse la cale împotriva profesorilor care susțineau darwinismul. Decepția artiștilor s-a tradus, uneori, într-o atitudine mai puțin receptivă față de cultura europeană și prin reluarea, într-un alt plan, mai dramatic, a încercărilor „școlii de pe Hudson” care voia să regăsească în viața rurală valorile tradiționale americane; alteori, într-o viziune plină de spaime a prezentului, într-o incapacitate declarată de a construi un nou mit al Americii.

Experiența lui Robert Henri și a cercului său era aplicată acum și la lumea satului unde, ca și în literatura lui Faulkner, se descoperea o tensiune tragică foarte depărtată de idilismul sfîrșitului de secol al XIX-lea, cînd preeria era socotită „depozitară a frumuseților pe cale să fie pierdute aiurea”. Unii, precum Thomas Hart Benton, pictează — s-a spus — „elegii ale paradisului pierdut pentru totdeauna și vor să descopere drumul spre alte cîmpii Elizee, deocamdată deslușite vag prin ceața vieții pastorale”². Alții (și se citează mai ales exemplul lui Edward Hopper) par dezorientați și copleșiți și nu sînt în stare să propună nici măcar soluții utopice. Puțini sînt cei care se împacă cu starea socială de lucruri, „frica de prezent fiind, evident, prea puternică pentru a putea fi înlîmpinată cu inima deschisă”².

O altă grupare de artiști, condusă de Ben Shahn, continua să aplice principiile școlii lui Henri, dar depășea nivelul relațiilor dintre indivizi, investindu-le cu implicațiile sociale și comentîndu-le din perspectiva unei ideologii artistice care susținea că orice creație trebuie să transmită un mesaj de idei. „Într-o epocă în care

¹ Grace Pagano, *Contemporary American Painting*, New York, 1945, p. 64

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 215

totalitarismul era în ascensiune, iar vechile crezuri democratice se dezintegrau, acești artiști se dedicau unei cauze civice generoase, respingînd — așa cum ar fi putut s-o spună ei înșiși — luxul de a se retrage în propriul atelier sau în grădina casei, departe de zgomotul străzii și al forului public¹.

Gruparea numită „a precizioniștilor” încerca să integreze arta de avangardă în forme tradițional realiste, iar alții preluau direct, cu prea puține modificări, modalități ale artei contemporane europene. Se împrumutau geometriile cubismului analitic sau ale neoplasticismului cărora, deși promotorii lor voiau să le dea un înțeles social, să le atribuie puterea de a „contribui la perfecționarea societății”², li se dădea o replică foarte violentă, uneori prea rigid tezistă, de către grupurile realiste.

Precizioniștii (cărora, în unele volume de critică, li se spune și „cubiștii-realiști”) începuseră să-și afirme un stil propriu încă înainte de 1920. Ei nu au format niciodată o școală în înțelesul strict al cuvîntului, nu au publicat manifeste și nici măcar nu au organizat expoziții de grup. Dar în pictura lui Charles Demuth, a lui Charles Sheeler și a altor artiști de mai mică importanță, așa-numitul „deceniu al uraganelor”, cum i s-a spus deceniului al treilea, e interpretat dintr-un unghi comun.

Cele dintii semne ale unei noi stilistici datează din 1917, cînd Demuth a început să exploreze lumea uzinelor și să o traducă în geometriile unui fel de desen de planșetă, epurat de orice căldură omenească. Efectele de lumină, anvelopele de aer nu erau chemate să îndulcească formele trasate clar, tăios, forme care par că nu îmbracă niște mase ponderabile, ci se detașează în contururi metalice, de un albastru rece sau de un

¹ Ibid. pp. 215—216

² Vezi Rhodes Johnson, *In Defense of Abstract Art*, în „Parnassus”, XII (dec. 1940), pp. 9—10

cenușiu aproape alb. Comparația cu futurismul¹ e adevărată doar într-o foarte mică măsură: în pictura lui Demuth, coșurile de fabrică, albe, fără fum, tubulaturile halelor de mașini, sînt reprezentate cu o detașare care contrastează nu numai cu vîrtejurile din compozițiile italienilor dar și cu pasiunea peisajelor industriale ale unor Sloan sau Marin.

Arta aceasta era rezultatul unor combinații ale geometriilor cubiste cu formele mecanice, concrete și impersonale, ale lui Marcel Duchamp² și cu transpunerea netă, obiectivă, a imaginii fotografice. Cînd se vorbește despre „caracterul american” al acestor picturi, nu se implică neapărat inspirația dintr-o realitate specifică; datele concluziei estetice sînt determinate de modul particular al construirii compoziției. Ordinea transformării în imagine picturală e modificată fundamental: Demuth proceda în spiritul picturii din secolul al XIX-lea, identificînd obiectele particulare, simplificîndu-le apoi, și nu le concepea ca pe niște forme pe care să le pună în relație fără a ține seama de realitatea lor concretă. Adeziunea lui la cubism, deși nu a însemnat acceptarea integrală a tezelor lui Picasso și ale lui Braque, provenea din recunoașterea obiectului ca sursă a picturii, convingere pe care o împărtășea cu artiștii parizieni, deși o înțelegea într-un chip diferit și nu ducea analiza formei concrete pînă la transformarea ei în ritm geometric pur.

Dar, ca în atîtea alte cazuri, efortul lui Demuth de a realiza o artă „impersonală în care să nu fie implicată personalitatea pictorului, a eșuat. Fabricile pictate de el au înfățișarea unor totemuri care se năruie lent în mijlocul unor peisaje pustiite de secetă și de nevăzuți vapori otrăviți. Una dintre aceste compoziții se numește *Egiptul meu*, aluzie metaforică la uscăciunea locurilor, la giganticele construcții, la vechimile istorice.

¹ Vezi Suzanne La Follette, *Art in America*, New York, 1929, p. 46

² Citeodată, artistul francez era cel care dădea titlurile compozițiilor lui Demuth.

Asemenea eroului din romanul *Riul Hudson între talazuri*, publicat de Edith Wharton cam în aceeași vreme în care Demuth expunea *Egiptul*, pictorul descoperea o lume a tehnicii îmbătrânite înainte de vreme, amintind doar ca o umbră întunecată și nefericită de idealul optimist, plin de sevă al industriei proslăvite cîndva de Whitman.

Ca și Demuth, Charles Sheeler a propus o viziune simplificată a realității, într-un context cubist, dar obiectului individual i se acorda, în compozițiile lui, o importanță chiar mai mare decît aceea pe care i-o dăduse autorul *Egiptului*. Elementul concret e subliniat cu atîta precizie, încît întreaga realitate devine de o claritate halucinantă, contururile definindu-se, parcă, într-un aer rarefiat care nu are putere să învăluie și să mistifice formele. Sheeler studiase desenul industrial (a lucrat multă vreme în atelierul de proiectare al uzinelor Ford din Detroit, ale căror ziduri albe și macarale gigantice, roșii și cenușii le-a evocat adesea) și, ceva mai tîrziu, și-a dobîndit faima de maestru al fotografiei¹, date biografice în stare să explice, în bună parte, viziunea lui „precizionistă“. Pe la mijlocul deceniului al patrulea, el a început să transforme obiectele solide în succesiuni de planuri transparente, astfel încît „conturul precumpănea asupra masei“, calitate interpretată ca „un recurs la prezența reală a formei, apăsător subliniată“².

S-a spus, pe drept cuvînt, că determinantă în arta lui Sheeler a fost — totuși — apropierea de tradiția realismului din secolul precedent³; așa cum, odinioară, Ralph Earl dăduse portretisticii europene o tentă americană, tot astfel Sheeler a fost unul dintre artiștii care au interpretat modernismul francez din perspectiva experienței

¹ Sheeler a fost, împreună cu Stieglitz și cu Strand, unul dintre primii fotografi americani care a dat acestei arte un fundament estetic.

² Frederick S. Wight, *Charles Sheeler*, în „Art in America“, LXII, (oct. 1954), p. 197.

³ Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 222.

artistice a „școlii de pe Hudson“. E semnificativă împrejurarea că, vrînd să-și definească arta, el a făcut apel la ideile lui Asher B. Durand, declarîndu-se, ca și autorul *Spiritelor înrudite*, partizan „al picturii care ajunge la țintă fără să poarte semnele lungii ei călătorii“ și nu al aceleia „care-și dă în vileag rănile căpătate în luptă“¹. Și, chiar și în tablourile în care imaginile sînt preluate din stricta realitate modernă, trecutul pîlpîie sub coaja subțire a geometriilor tehnice și amenință să iasă la lumină, nu numai sub chipul simplificărilor ce provin din pictura școlii de pe Hudson, ci sub acela al tehnicii „trompe-l'oeil“-ului, cultivat la sfîrșitul secolului de Harnett și de Peto, adevărați premergători ai „precizionismului“.

Edward Hopper (care nu și-a manifestat vreodată o simpatie deosebită pentru gruparea „precizionistilor“, dar continuă să fie prezentat, nu o dată, în aceleași capitole consacrate de istoriile de artă lui Demuth și lui Sheeler) a fost preocupat de reprezentarea aceleiași lumi deprimante. Ceea ce spunea cîndva despre contemporanul său, Charles Burchfield, se poate aplica aproape întru totul la propria-i creație: „el a cuprins viața sufocantă a suburbiei și a micului oraș american, de un prost gust țipător, și — mai presus de orice — trista dezvoltare a unui întreg peisaj social“². Hopper urmărea cu mai multă consecvență decît Sheeler (era mai indiferent la teoriile estetice moderne decît era pictorul precizionist³) datele obiective ale realului. Cromatica lui voia să surprindă culorile vechilor case new-yorkeze, pereții lor de un roșu concentrat, albaștri sinilii, sau de un galben acrid. Sînt și astăzi cartiere întregi în care, parafrazănd o frază celebră, străzile au început să semene tot mai bine cu picturile lui Hopper.

¹ Cf. Frederick S. Wight, *op. cit.*, p. 199.

² Edward Hopper, *Charles Burchfield*, în „The Arts“, XIV (jul. 1928), pp. 6—7.

³ Vezi Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, New York, 1971, p. 36.

Simțul spațiului în aceste peisaje e tradițional, iar artistul urmărește reprezentarea formelor din natură, așa cum le vedea, acolo unde Sheeler introducea simplificările geometrice. Subiectele nu erau preluate din lumea industriei moderne, nici din peisajul orașului copleșit de construcții înalte. Tema asupra căreia a zăbovit mai îndelung a fost dispariția vieții patriarhale, eleganța veștedă a vechilor case din epoca victoriană, străzile pustii în lumina necruțătoare a amiezii. De multe ori, aceste imagini au ceva spectral, pictorul le separă net de privitor, prin orizontala tăioasă a unei linii ferate părăsite, alteori scenele domestice, de un covârșitor plictis, restaurantele goale văzute prin fereastră, luminate gălbui de un bec stingher, sînt venite, parcă, dintr-o altă lume, o lume împietrită pe veci într-o dureroasă nemișcare.

Hopper a descris o Americă lipsită de mari idealuri, obosită. Elev al lui Henri (între 1900 și 1906), el nu a acceptat estetica „spontaneității” predicată de șeful grupului „celor opt”; respingînd „izbucnirile temperamentale”, Hopper nu voia să atingă „descripția de o rece detașare”, ci să realizeze „o transcriere cît mai exactă cu putință a celor mai intime impresii pe care le am despre natură”¹ (s.n.). Sînt descrieri ale banalului, ale unei vieți searbăde și apăsătoare. Pe locurile pe care, cu o sută de ani în urmă, Thomas Cole le visa împodobite de edificii amintind de gloria Atenei și a Romei, Hopper descoperea străzi cu ziduri coșcovite, cu ornamente zadarnice deasupra geamurilor sparte, străzi cu umbră săracă, prăfuite și cu oameni triști și singuri. Picta, pentru a folosi vorbele unui mare poet al vremii, William Carlos Williams, „frumusețea chipurilor teribile ale nimicniciilor noastre”².

Dar cel care a pictat cu mai neiertător sarcasm aceste „chipuri ale nimicniciei” a fost Grant

Wood, artist ale cărui picturi cuprind o critică acerbă a spiritului mic-burghiez, pretențios, opac și agresiv. Observația realistă e distilată aici în imagini cu un înțeles clar alegoric; oamenii eroici ai lui Bingham, Mount și Sidney (din arta cărora descinde, într-un fel, și tehnica desenului și a compoziției lui Wood), au devenit fantoșe descărnate, aparținînd veacului trecut, indiferente la progres, dacă nu opunîndu-i-se de-a dreptul.

Compoziția intitulată *Gotic american*, pictată în 1930, a fost una dintre cele mai controversate opere ale picturii din Statele Unite în vremea dintre cele două războaie. Dar nu calitățile ei picturale au fost cele care au provocat îndelungata dispută, ci ideologia socială a artistului. Tabloul înfățișează o pereche de bătrîni fermieri, cu privire rece, fără suris, în fața casei lor ale cărei ferestre în ogivă par ciudate, fără sens, pe pereții de scîndură. Căldura sufletească, voia bună a personajelor lui Eastman Johnson au rămas departe și au fost înlocuite cu o încăpățînată și habotnică aversiune față de mersul lumii.

Sentimentul acesta e încă și mai evident în *Fiicele Revoluției*; cele trei doamne arogante, cu suris cusut subțire pe obrajii transparenți ca pergamentul, sînt membre ale unei asociații conservatoare, „Fiicele Revoluției Americane”, care își declară deschis opoziția șovină față de tot ceea ce, în opinia lor, nu reprezintă „spiritul pur american”. Personajele lui Wood, îmbrăcate corect, dar cu un gust vetust pentru dantele (pictate cu o minuție care-l amintește pe Klimt), pozează, mîndre, în fața unei copii cromolitografiate a compoziției lui Leutze, *Washington trecînd riul Delaware*, simbol al gloriei de odinioară, al Revoluției de la '76; dar cele care se proclamă „fiice” ale acelei Revoluții, sînt niște doamne bătrîne și uscate, sorbindu-și ceaiul în tihnă cu ifose aristocratice.

Împreună cu Thomas Hart Benton și cu John Stuart Curry, Wood a fost unul dintre membrii

¹ Cf. XXX, *Edward Hopper*, Catalogul expoziției de la Muzeul de Artă Modernă, New York, 1933, p. 17

² Cf. Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States*, p. 254

proeminenți ai mișcării regionaliste care s-a conturat în cursul anilor '30. Regionalismul nu definește o ideologie artistică și socială comună unui grup mai larg de pictori; termenul a fost lansat și susținut de criticul Thomas Craven (care-l preluase din critica literară, unde el se aplica, de pildă, poeziei lui Robert Frost). Expresia e însă vagă și, într-o oarecare măsură, înșelătoare: „regionalism” însemna, în concepția lui Craven, „o artă care se opune dependenței coloniale față de stilurile și de atitudinile europene”¹, altfel spunând, „o artă inspirată din tradițiile și din realitățile americane”². Artiștii erau îndemnați „să scruteze țara cum nu a făcut-o nimeni până la ei”³; și, dacă, uneori, regionalismul era redus la o retrospectivă nerelevantă („experiența școlii de pe Hudson — s-a spus, poate prea aspru — devenea o sporovăială între vecini care vorbesc peste gard”⁴), nu e mai puțin adevărat că, în unele cazuri, s-au aprofundat trăsăturile unei realități sociale, ale psihologiei unor categorii de oameni pe care formulele artistice preluate direct sau indirect din experimentul european nu își propusese să le înțeleagă.

Regionaliștii nu erau în mod necesar conservatori; unii, ca Wood, erau partizani ai noii politici a lui Roosevelt, alții (Benton printre aceștia), susținători ai idealului populist. Crezul politic al lui Thomas Hart Benton se descifrează cu ușurință în tematica artei lui. Subiectele tablourilor lui reconstituie o istorie a Americii profund tulburată de pierderea definitivă a vieții bucolice de odinioară (a ceea ce s-a numit „frontiera Vestului sălbatic din trecut”⁵), o istorie a oamenilor și nu a ideilor abstracte, o istorie

¹ Thomas Craven, *Contemporary Trends*, New York, 1931, p. 106

² *Ibid.*, p. 86

³ *Ibid.*, p. 143

⁴ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 227

⁵ Vezi William E. Leuchtenberg, *The Great Depression*, în volumul antologic *The Comparative Approach to American History*, (editat de C. Vann Woodward), New York, 1968, p. 302

a vieții citadine și a celei rurale. Dacă Hopper era un observator și un analist al Americii contemporane, Benton s-a declarat de la început „un participant, un om care pictează *dinăuntru* și nu privește lumea prin lentilele ocheanului”¹.

El nu credea că energiile Americii au înghețat pentru totdeauna; imaginea țării lui era, pentru el, aceea a unei lumi dinamice care a fost capabilă să transforme „o națiune a preeriilor și a frontierei” într-un constructor al mării industrii”². Ceea ce a condus la o viziune întrucâtva convențională, pentru că din marginea acestor energii lipsea tocmai resortul determinant al mișcării, conflictul social, redus la o formulă adesea pur ilustrativă.

Deși nu ignora arta europeană contemporană (înainte de război făcuse parte din gruparea sincroniștilor), Benton s-a apropiat decis de arta tradițională realistă a Americii în frescele de la Școala new-yorkeză de Studii Sociale, el picta adevărate priveliști panoramice ale locurilor și obiceiurilor din diferite regiuni ale Statelor Unite, catalogând industriile, comerțul, barurile, studiourile cinematografice, spitalele, cu un ochi atent, dar cu un fel de obiectivitate indiferentă. Tehnica desenului o amintește mai curînd pe aceea a ilustrațiilor din secolul trecut și pe a rotogravurii, decît pe a muraliștilor mexicani. Narațiunea se realizează, e adevărat, tot printr-o juxtapunere a scenelor; dar îi lipsește patima de legendă expresionistă din picturile vaste ale lui Rivera, Orozco sau Siqueiros. Momentele vieții americane sînt despărțite net prin niște bare desenate ferm, care vor să reconstituie arcurile unei arhitecturi de secol al XIX-lea.

Benton introducea mitologia în existența modernă, nudurile lui (atacate violent de „Liga pentru morală” a doamnelor new-yorkeze) se intitulau *Persephone* sau *Suzana și cei doi bătrîni*.

¹ Cf. Th. Lewis Harperton, *Benton*, în „Art in America”, LXIV (dec. 1954) p. 38

² *Ibid.*, p. 29

Dar, asemenea lui Leopold Bloom al lui Joyce, personajele — plasate în peisajul concret al secolului al XX-lea — reduceau mitul la proporțiile micului burghez contemporan, aureola legendară se risipea și se pierdea cu desăvîrșire.

Preocuparea de a integra arta în realitățile sociale, de a investiga relațiile ei cu lumea contemporană și eficiența ei în confruntarea dintre diversele tendințe politice, este comună unui mare număr de scriitori și de artiști americani ai vremii. Mulți dintre ei aflau răspunsul în marxism; și angajarea socială devine, în deceniul al patrulea, o trăsătură definitorie a mișcării artistice americane. „Characterul social al artei“, „necesitatea de a transforma pictura într-o armă a luptei de clasă“ vor fi principalele teze ale unor organizații profesionale care vor lua ființă în jurul lui 1936. „Congresul artiștilor americani“, întemeiat în 1936, urmărea „să dea substanță concretă ideilor marxiste“ și „să-i înzestreze pe artiști cu forța de a promova un umanism eliberator care să-i ajute să deseneze portretul acestei lumi și al acestei epoci“¹.

La această mișcare, năzuind să dea artei un sens social mai profund, „să o prefacă în modalitate de înnoire a Americii“, au participat grupări cu ideologii estetice foarte diverse. Protestul împotriva injustițiilor generate de capitalism era susținut în forme artistice variate, unite, însă, de conștiința că „artistul e un cetățean, mai mult decît atîta, un proletar“ și că, „prin însăși poziția lui în societate, el nu poate accepta soluțiile propuse de capitalism“². Grupul care își formulase o ideologie mai consecventă decît a tuturor celorlalte a fost cel care s-a numit el însuși „al realiștilor sociali“. Viziunea lor se întemeia pe datele realului, interpretate din perspectiva materialismului dialectic. Visul de liber-

¹ Cf. Louis Harap, *Social Roots of Arts*, New York, 1949, p. 68.

² Ben Shahn, citat în Ralph Horowitz, *Art and Society*, New York, 1967, p. 30.

tate care-i adusesse pe emigranții europeni, de-a lungul secolelor, spre pămîntul Americii, nu era evocat doar cu nostalgia idealurilor pierdute; el era opus realităților ca o imagine a unei lumi pierdute pentru totdeauna, și care nu poate reinvia, mîntuitoare, în vremea de dureri și descurajări a deceniului al patrulea, ci „trebuie să se modeleze după tiparele contemporane“, pentru că, „aparținînd istoriei, ea nu are cum să prefacă din nou trecutul în viitor“¹.

Realiștii sociali trăiau în New York, colaborau la revistele publicate aici, expuneau la galeriile din Greenwich Village și din Harlem. Artă lor se dezvoltase mai ales din tradițiile graficii militante pe care o publicaseră, în anii anteriori, revistele progresiste „The Masses“, „The Liberator“, „The New Masses“ sau „The Mainstream“. În paginile acestor publicații erau publicate nu numai desene și gravuri ale artiștilor americani, (cel mai activ dintre ei fiind William Gropper, căruia i se spunea „Daumier al Americii“) ci și ale unor europeni care își afirmaseră crezul umanitar, antifascist; artă unor Barlach, Kaethe Kollwitz, Masereel, Grosz devenise familiară cititorilor, iar opiniile critice ale unor scriitori și esteticieni marxiști din Franța, din Uniunea Sovietică, ale unor intelectuali antinaziști refugiați din Germania erau adesea traduse și publicate aici, alături de articole ale unor scriitori militanți americani.

Ca și la începutul secolului, ideile artiștilor nu s-au cristalizat într-un stil unitar; dar o evidentă atmosferă expresionistă învăluie lucrările celor mai mulți dintre ei. Cel care a contribuit, fără îndoială, în chipul cel mai decisiv la definirea unor tendințe caracteristice ale realismului social a fost Ben Shahn; ciclul dedicat *Patimilor lui Sacco și ale lui Vanzetti* a constituit un moment semnificativ în evoluția unei arte civice americane. Asemenea multor artiști ai vremii, el a socotit că artă modernă franceză, „chiar dacă

a crescut din realitățile unei lumi care era confruntată de probleme la fel de tragice ca și acelea ale Americii¹, nu poate răspunde „înfățișărilor din țara noastră”. Era aici un nou apel la specificitate, lansat de data aceasta din perspectiva unor evenimente politice caracteristice vieții din Statele Unite, în acea vreme a marilor conflicte. Execuția celor doi emigranți italieni lua proporțiile unei răstigniri, dar calvarul lor era acela al unei întregi categorii, judecătorii și călăii erau „fariseii care așteptau să crucifice lumea dreptății, a nevinovăției și a bărbăției”², simbolizată de Sacco și Vanzetti.

Cei dintâi membri ai grupului realiștilor sociali — Ben Shahn, frații Soyer, Reginald Marsh, Peter Blume (acesta fiind autor al unor imagini de structură suprarealistă, înfățișând căpeteniile fasciste sub chipul unor animale hidoase, pornite să nimicească lumea), Philip Evergood — au proclamat arta ca pe „o modalitate uitată de angajare politică”. Sau, cum spunea unul dintre ei, Marsh, „un mijloc al cărui efect să ajungă să fie acela al afișului și să convingă, la fel de direct, ca un program inteligent de reforme sociale”³. Generația mai tânără — Jack Levine, Jacob Lawrence, George Tooker, care a aderat la ideile grupului în timpul și imediat după al doilea război — a încercat să apropie arta socială de o exprimare mai puțin specific americană, elementul esențial al operei fiind „subiectul, realitatea concretă sau simbolică” și nu „stilul, factor variabil în funcție de epocă și de individ”⁴. În această perioadă (și mai ales în anii '50), expresionismul, prezent încă de la început în pictura și în grafica realismului social, a fost aplicat în sensul unei descripții virulente a unor categorii sociale precis definite, șarjă sardonică

¹ Cf. Raymond Stanton, *Ben Shahn*, în „America Today”, III (oct. 1968), p. 6

² *Ibid.*, p. 8

³ In Selden Rodman, *Conversations with Artists*, New York, 1961, p. 134

⁴ Frank Getlein, *Jack Levine*, New York, 1966, p. 93

a unor reprezentanți ai capitalului și ai puterii constituite, reduși la zoomorfii dezgustătoare. Acesta e cazul lui Levine. Alții (precum George Tooker) compuneau alegorii ale vieții cotidiene, coridoare ale stațiilor de metro, repetări înghețate ale unor arhitecturi geometrice prin care se rătăcesc oameni cu priviri obosite și înspăimântate.

Pictura lui Jacob Lawrence condensa experiența vieții din ghetoul negru, cu sordide case de raport, cu atmosfera lui înăbușitoare, cu oameni plini de vitalitate, apăsați însă de sărăcie. Pe ecranele largi ale zidurilor vopsite în culori tari, se proiectează siluetele fără relief tăiate parcă din hîrtie. Metaforele se alcătuiesc tot din amănunte reportericești ale vieții zilnice; crucile din atelierul unui pietrar instalat (ca alți alții, și, în ziua de astăzi) în subsolul unei case fac și mai concretă prezența morții.

Realiștii sociali considerau arta ca o manifestare specifică a vieții. Problema principală a artistului era aceea a alegerii subiectului, fapt care trecea, în multe împrejurări, valorile stilistice pe planul al doilea. Redusă la o relație directă a elementului real, pictura ar fi fost amenințată să nu depășească semnificația documentului. Adevărul e că, încă din momentul alegerii, artiștii care aparțineau acestui grup respingeau viziunea naturalistă și se îndreptau spre subiectele capabile să dea un sens observației sociale. Philips Evergood exprima această concepție, spunînd: „Artistul are datoria să-i cunoască pe oameni și să știe, din capul locului, care dintre ei îi pune la îndemînă mai multe mijloace de a vorbi despre adevărul vremii lui. Nu poți să te așezi, pur și simplu, la masa de scris și să compui *Nana* fără să fi trăit alături de ea, fără să fi dus o viață a dracului de grea, într-un subsol friguros, laolaltă cu dezmoșteniții soartei și să le fi simțit toate suferințele. Și pentru mine experiența vieții a însemnat încă și mai mult. A însemnat să lupt pentru ei, în înțelesul politic al cuvîntului și nu numai

să-i zugrăvesc pe pînză"¹. Edward Hopper observase mai de mult fenomenul decăderii psihice a orășanului american, al acțiunii negative a structurii economice asupra individului; „dar Evergood a mers mai departe și a pictat simbolurile acestei opresiuni, fabrica înconjurată de cartierul muncitoresc, elegantele birouri ale administrației”².

Aceeași preocupare de a cuprinde înfățișările semnificative ale realului și de a le explicita în imagini simple și clare, a dus la o dezvoltare fără precedent a fotografiei. Aparent doar o consemnare obiectivă a scenelor de viață, fotografia implica, într-o măsură și mai hotărîtoare, „alegerea subiectului” ca factor artistic determinant, așa cum îl înțelegeau realiștii sociali. Este, de altminteri, vremea în care și în Europa, artiști fotografi ca Brassai sau Cartier-Bresson valorificau potențialul emotiv al comentariului în alb și negru, al imaginii neînfrumusețate de ornamente stilistice. În 1935, Administrația reconstruirii fermelor a inclus și pe fotografi în programul ei de sprijinire a artiștilor, greu încercați de efectele depresiunii economice. Printre cei care colindau țara (și, mai ales, statele cu economie predominant agrară) și fotografiau oameni și locuri din regiunile bîntuite de criză, se afla și Ben Shahn. O fotografie semnată de el și intitulată *Arkansas, 1938*, înfățișînd o familie de fermieri negri, în haine zdrențuite, stînd pe prispa dărăpănată a casei construite din scînduri negeluite, a devenit o imagine clasică, deseori reprodusă de istoriile acestei arte în America. Se dădea urmare, și în felul acesta, îndemnului unora dintre realiștii sociali care, asemenea lui Reginald Marsh, cereau artiștilor: „Ieșiți pe stradă și priviți la oameni! Mergeți în metrou și priviți la oameni!”³. Se împlinea

¹ Cf. John I. H. Baur, *Philip Evergood*, New York, 1960, p. 52

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 232

³ Tony Chiu, John von Hartz, etc., *American Painting, 1900–1970*, New, York, 1972, p. 97

și gîndul lui Raphael Soyer că arta „trebuie să-i descrie și să-i exprime pe oameni, viața lor, vremea în care trăiesc”¹.

Regionaliștii și realiștii sociali au imprimat mișcării artistice din perioada care a precedat războiul un caracter foarte specific: amîndouă grupările promovau o pictură socială, a cărei tematică se inspira din existența cotidiană a americanului obișnuit, o pictură reflectînd idealurile de umanism și de echitate ale unor largi categorii sociale din America. La un sfert de secol după Expoziția de la Armurăria din Lexington Avenue, arta Statelor Unite se va manifesta concomitent la două expoziții internaționale, cea de la New York și cea de la San Francisco, dezvăluind tendința de reconstituire a unei fresce americane, tendință vag enunțată în 1913. Dealtminteri, întreaga cultură americană, romanul, poemul, drama, se nutreau, la sfîrșitul deceniului al patrulea, din aceleași idealuri estetice și sociale, „tragedia americană” căpătînd atunci dimensiuni pe care nu le întrezărise generația lui Dreiser și a lui Robert Henri.

Odată cu izbucnirea războiului, valorile estetice ale regionalismului și ale realismului social au fost reconsiderate. Conflagrația internațională a deschis brusc alte orizonturi ale suferinței omenești. Cîmpurile de luptă se aflau departe și de New York, și de San Francisco: în Europa, în Nordul Africii, în arhipelagurile Pacificului. Încă din deceniul al patrulea, s-au înființat numeroase organizații antifasciste (din care făceau parte și artiști din gruparea regionaliștilor și a realiștilor sociali); revistele editate de ele publicau articole, cîteodată ilustrate cu desene ale lui Shahn și Levine, despre „lagărele morții” din Germania hitleristă. Conștiința că, dincolo de dramele americane, întreaga omenire e pîdită de o gravă primejdie pătrundea din ce în ce mai profund în operele de artă și de lite-

¹ Cf. Henry Goldzahler, *American Painting in the Twentieth Century*, New York, 1965, p. 89

ratură de la răspintia deceniilor al patrulea și al cincilea. Se exprima, tot mai limpede, o tendință de a recepta forme culturale europene, cîndva respinse pentru că ar fi „contravenit specificului național al artei americane“.

Exagerărilor regionaliste li se vor opune exagerări ale unei estetici „internaționale“ care contesta importanța oricăror trăsături caracteristice ale picturii din Statele Unite. Dar manifestele teoretice ale Asociației Artiștilor Abstracționiști Americani, lansate încă din 1936, erau contrazise de însăși structura picturilor create de membrii acestei asociații. Un impuls de reală însemnatate în dezvoltarea principiilor abstracționiste îl constituie activitatea lui Hans Hofmann, refugiat din Germania nazistă și, din 1932, profesor al multor artiști tineri new-yorkezi la școala înființată de el în strada 57. Dar discipolii săi (între care cel mai entuziast era George L.K. Morris) propuneau o variantă îndeajuns de puțin fidelă lecției maestrului, cu toate că îl numeau pe Hofmann „adevăratul deschizător al drumului unei întregi generații de americani“¹.

În arta lui Morris însuși se desluseau ecouri ale picturii lui Weber și a lui Sheeler, cel puțin tot atît de semnificativ cît și ale lecției maestrului german. Pictura lui se orienta spre o viziune mai riguros arhitecturată, întemeiată pe legile raționale ale matematicii, visînd „o împlinire picturală a discursului cartezian în care expresivitatea nudă a formei și poziția acestei forme trebuiesc din nou cîntărite și cumpănite; ponderea culorii, direcția liniei și a unghiului pot fi restudiate pînă cînd vor fi iarăși simțite rădăcinile reacției tactile primordiale“².

Distanța de la pictura lui Benton Shahn — pe de o parte — și Morris — de pe alta — nu era chiar atît de nemăsurată, deosebirile nu

¹ Vezi Emily Wasserman, *The American Scene-Early Twentieth Century*, New York, 1970, p. 86

² George L. K. Morris, *The Quest for an Abstract Tradition*

erau ireconciliabile, așa cum, în focul polemicii, au susținut taberele adverse. Demonstrație convingătoare a posibilităților de a construi o punte între arta realistă și cea cu inflexiuni abstracționiste, creația lui Stuart Davis reprezintă un important punct de referință în istoria artei moderne americane. Elev al școlii lui Robert Henri, el va păstra întotdeauna șefului „grupului celor opt“ un respect pios: „Atelierul lui... era privit ca un loc în care se revoluționau metodele de învățămînt, și așa era... Toată rutina obișnuită a unei școli de artă era alungată afară, pe ușa atelierului... Artă nu însemna o adunare de reguli și de tehnici sau adăstarea unui ideal absolut de frumusețe; ea era expresia unor idei și a unor emoții prilejuite de viața oamenilor din acea vreme... Entuziasmul, dorința de a descoperi și de a desena lucrurile care ne înconjurau, erau împărtășite de toți“¹.

Și adevărul e că picturile și desenele lui din jurul lui 1911—1915 poartă foarte clar amprenta influenței lui Henri și a lui Luks, evocînd aceleași scene ale străzii new-yorkeze, aceleași chipuri ostenite și descurajate care i-au îndemnat pe unii critici să numească, în deriziune, grupul lui Henri, „școala cenușarilor“. Despărțirea de ideile maestrului său (față de care, totuși, va protesta pentru că „dădea o importanță exagerată subiectului“) nu se va produce niciodată complet; pictura lui, evoluînd și asimilînd treptat elemente ale stilisticii lui Van Gogh, Cézanne, Matisse, Kandinsky, Braque, „va rămîne fidelă temelor oferite de viața cotidiană, de lumea care trăiește în apropierea imediată a pictorului, de peisajul familiar al orașului“².

Davis însuși va declara: „Granița dintre pictura descriptivă și ilustrativă, pe de o parte, și arta ca un obiect autonom al simțurilor, de partea cealaltă, nu a fost niciodată trasată lim-

¹ Stuart Davis, *Stuart Davis*, New York, 1945 (fără coloncifră)

² E. C. Goossen, *Stuart Davis*, New York, 1959, p. 23

pede⁴. Ceea ce se numește, în mod curent, „arta proto-abstractă a lui Stuart Davis” este, de fapt, mai apropiată de modelele figurative ale artei europene decât de expresionismul abstract pe care nu-l prevestește decât în ceea ce privește morfologia, dar nu și ideologia estetică. Pictura lui este „aceea a unui american, ale cărei rădăcini sînt împlintate în solul propriei țări; dar orizontul ei cuprinde elemente ale mișcării internaționale”².

Davis nu a socotit că între adevărul estetic și cel social s-ar produce un conflict de neîmpăcat. Exemplul lui Henri a acționat de-a lungul întregii sale cariere, în pofida experiențelor moderne (unele foarte depărtate de concepțiile „grupului celor opt”) pe care și le-a însușit. „Vreau să pictez și, de fapt, pictez aspecte din existența acestei țări, aspecte care mă interesează. Dar introduc în tablourile mele — așa cum fac și alții — unele metode ale picturii franceze, despre care cred că au valabilitate universală”³.

Aceste „metode cu valabilitate universală” erau chemate să susțină o pictură cu tematică americană; cromatică violentă a fauvismului, ritmica discontinuă a colajului cubist, voiau să sugereze dinamismul străzii americane, pulsațiile reclamelor luminoase, trepidația halelor de uzină. Casele par a se răsturna, copacii se frîng, legași de panglicile fulgerelor; alteori, zidurile unei piețe pustii (amintind cumva dezolantele peisaje ale lui Chirico, peste care lumina cade ca o lespede grea) se decupează, tăcute, pe un cer de un albastru șters, așa cum e cerul în sudul Statelor Unite, în timp de secetă. Exaltînd în mod egal culorile, pe toată suprafața tabloului, și acordînd detaliului aceeași importanță ca și elementului major al subiectului, Davis crea forme care păreau că izbucnesc dincolo

de marginile pînzei. Abilitatea de a sugera un peisaj mai amplu decât i-ar fi îngăduit dimensiunile stricte ale ramei amintește de tehnica obișnuită a „școlii de pe Hudson” și a luminiștilor. Culorile lui opace, construcția deschisă a compoziției proveneau tot dintr-o tradiție mai veche a picturii americane, de data aceasta interpretată în sensul unei arte de o franchețe frustă, asemănătoare aceleia a afișului publicitar.

Chiar și acele lucrări în care se descifrează o certă influență dadaistă (mai ales a variantei Kurt Schwitters), în măsura în care insurecția de la Zürich îndemnase la transformarea „obiectului neartistic” în subiect pictural, precizia detaliului și caligrafia „trompe l'oeil”-ului duc cu gîndul la sursele americane ale artei din veacul trecut. Unii cred — spunea Davis — că pot sări direct peste etape și să picteze aidoma cubiștilor. Eu, unul, nu pot face așa ceva. Nu-mi stă în putere decât să privesc la un crîmpei al acestei lumi și să-l transform pe măsura sentimentelor și gîndurilor mele. Pictura mea are nevoie de ceva solid, de aceea eu culeg din jurul meu *lucruri* și nu *maniere*¹.

Așa se explică accentul american al peisajelor lui, chiar și ale acelor mai apropiate de pictura lui Chirico; obiectele aparțin atmosferei orașului american și nu acceptă misterul, incantația suprarreală, și rămînînd integrate într-o priveliște ușor de identificat. În anii '30 cînd își cumpănea încă pictura „la granița dintre ilustrativ și arta ca gen autonom”, Davis a participat la multe acțiuni inițiale de realiști sociali. Asemenea lui Bellows, lui Marin și lui Benton, el năzuia să capteze senzația vizuală produsă de peisaj, dar, cum spunea el, „nu în sensul de a o descrie în imagini grafice, ci în acela al determinării în desen, a unei analogii dinamice a ceea ce devine o nouă componentă a spațiului american”². El a introdus în pictura americană

¹ Cf. Elaine de Kooning, *Stuart Davis: True to Life*, în „Art News”, 2/957, p. 42

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 234

³ Cf. H. H. Arnason, *Prefața catalogului „Expoziției memoriale Stuart Davis”, Washington, 1965, p. 42*

¹ Cf. Rudi Blesh, *Stuart Davis*, New York, 1960, p. 14

² Stuart Davis, *The Cube Root*, în „Art News”, XLI (1 febr. 1943), p. 34

un termen nou: *culoarea-spațiu*, indicînd un proces prin care „transfera pe pînză obiecte din spațiul american și, laolaltă cu ele, propriile sentimente față de obiecte și de spațiu”¹. Definiția nu se depărta prea mult de aceea pe care, cu o jumătate de veac mai devreme, o dăduseră artei lor unii dintre expresioniștii germani.

În ultimii ani ai vieții (Davis a murit în 1964), artistul s-a îndreptat spre colajul de factură cubistă, căruia el i-a adăugat sugestii preluate de la Matisse și de la Josef Albers, teoreticianul culorii care a emigrat în America în preajma războiului. Dar, fapt caracteristic, el a reinterpretat aceste exemple, convertindu-le într-o artă a contrastelor complementare violente, introducînd inscripții cu litere mari, simplificări abrupte ale formei, sublinierea emfatică a detaliului. „Deși nu o mai recunoaștem ca atare — scria un comentator — opera lui se află în aceeași relație cu arta europeană ca și, să zicem, aceea a lui Ralph Earl, cu mai bine de un secol în urmă. Ceea ce, totuși, era considerat cîndva provincial, a început să fie recunoscut ca fiind american”².

La precizarea zonelor de interferență a picturii americane și a celei de obîrșie europeană au contribuit doi emigranți: germanul Josef Albers și italianul Joseph Stella. Cel dintîi s-a dedicat unei creații călăuzite de principiile Bauhausului, al cărui elev fusese: „forma urmează funcțiunii” și „mai puțin înseamnă mai mult”. Cu o stăruință obsedantă, el pictează succesiuni de geometrii rectangulare, pătrate ce par a „izbucni unul din celălalt, palpitînd în culori stinse”. Perceperea culorii e o iluzie datorată fenomenului «post-imaginii», care-l obligă pe privitor să nu vadă culorile așa cum sînt ele în realitate, ci așa cum rezultă din combinațiile concomitente”³. Dar multe din operele sale devin, astfel, ilustrări ale unor principii, mai

curînd decît expresii ale unei sensibilități dor-nice să se exprime pe sine.

Mișcările energice ale formei din pictura lui Stella revelează o certă înclinație spre futurism. Dar experiența de ilustrator al unor reportaje publicate, în primul deceniu al secolului, în cîteva reviste new-yorkeze a dat artei sale o mai riguroasă preocupare de a reprezenta realul, nu în sensul unei redări, ci al notării impresiilor produse de peisajul citadin modern. „Oțelul și electricitatea au creat o lume nouă... o dramă nouă... o polifonie nouă... oțelul a fișnit la înălțimi hiperbolice și a cuprins dimensiuni vaste, a creat zgîrie-nori și podurile peste golfuri... o arhitectură nouă... o perspectivă nouă”⁴.

La „expoziția de la armurărie”, în 1913, aceste pinze în care „arhitectura nouă” ritma forme de un dinamism retoric, au produs o teribilă senzație printre tinerii artiști; futurismul italian, reinterpretat din perspective mai puțin dogmatice, se dovedea capabil să traducă imagini specifice ale orașului american.

Davis, Albers, Stella indicau o direcție spre care va evolua pictura americană a deceniilor al cincilea și al șaselea. Dar, deși critica a discutat, poate, mai stăruitor aceste tendințe, ceea ce a creat o anume imagine a ierarhiilor de valori, e limpede că orientările care continuau tradiția realismului american au generat opere la fel de semnificative pentru constituirea unui spirit specific artei din Statele Unite. Ecourile europene vor dobîndi uneori o sonoritate caracteristică, repercutate de formele tradiționale ale picturii americane. La unii, precum Charles Burchfield, ele se vor închea în imagini care aparțineau atît de clar atmosferei orașului american, încît critica va recunoaște corespondențe ale literaturii timpului: George Willard, eroul din ciclul de povestiri *Winesburg, Ohio*, ale lui Sherwood Anderson, a fost identificat cu Burchfield însuși², identi-

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 238

² *Ibid.*, p. 239

³ Josef Albers, *On Color*, în „Arts News”, nr. 4/1965

¹ Cf. Frank Stewart, *Joseph Stella*, Boston, 1943, p. 12

² Vezi Peyton Boswell, Jr., *Modern American Painting*, New York, 1940, p. 75

tate spre care îndeamnă și amănuntul — cunoscut de mai multă vreme — că Winesburg era numele dat de scriitor orașelului Salem din Ohio, unde pictorul a trăit multă vreme. Asemenea lumii din proza lui Anderson, formele lui Burchfield par prinse într-o plasă de însingurări și de nostalgii; ele simbolizează „urîtenia, morbiditatea, deprimarea vieții din Vestul Mijlociu”¹.

Burchfield nutrea încă idealul agrarian al unei societăți patriarhale și se simțea copleșit de tristețea pierderii pentru totdeauna a acestui vis. Umbra deznădejdiei, care atingea literatura lui Sinclair Lewis, cădea, greu, și peste pictura lui Burchfield. Decăderea socială a fermierilor, viața de sărăcie a muncitorilor din Buffalo (acolo s-a retras el după 1921) sînt temele frecvente ale unei arte care interpreta expresionismul ca pe o modalitate de demonstrație a unei idei. Formele, puternic subliniate, contrastele cromatice, violente, exasperante amintesc de arta unora dintre pictorii grupului de la Dresda, la fel de profund afectați de industrialism. Dar, de data aceasta, simbolurile se dezvoltă din elementele peisajului concret, multe amănunte putînd fi identificate în priveliștile din jurul orașelor Salem, New York și Buffalo.

Burchfield își compusese un vocabular plastic în care alegoriile aveau, ca în heraldică, un înțeles bine stabilit: trăsăturile oblice ale pensulei, încheindu-se cu un fel de mic semicerc, erau semn „al spaimei nemăsurate”; ușile caselor, concave, colorate în brun închis — „simbol al morbidității”; lambriurile cu jocuri geometrice „dovezi de nebunie”². Opera de artă trebuie, în felul acesta, citită cu un dicționar de termeni stabiliți de artist însuși. Ceva mai tîrziu, pictorul va trece spre o artă a evocărilor lirice, opera lui descriind nostalgia copilăriei pierdute; ea nu reconstitua, pur și simplu, momente ale unei autobiografii, ci încerca să privească din nou lumea cu ochii

¹ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 186

² Vezi Charles Burchfield, *Conventions for Abstract Thoughts*, New York, 1950, p. 8

mirați ai copilului de odinioară, să se întoarcă la fericirea primordială a lucrurilor veșnic noi”¹.

Încetul cu încetul, o mistică a naturii va cuprinde această pictură care, prin intermediul formelor, al texturii de culoare și al „simbolurilor sonore”, va propune o reinterpretare a celebrului adagiu al lui Ruskin: „artistul trebuie să regăsească în natură urma degetului lui Dumnezeu”. Burchfield va rămîne, în contextul artei americane a acestui secol, un singuratic, iar pictura lui, eclectică și complicată, va introduce într-o epocă în care curentele fundamentale ale culturii din Statele Unite încercau să restituie valorile specifice ale existenței sociale din această țară, un sunet straniu; „pentru el — s-a spus — America nu avea mai multă semnificație decît un obiect oarecare, țelul artei lui fiind acela de a exprima o imagistică întemeiată pe simțirea subiectivă și pe experiența personală”².

Dacă Burchfield se așază, totuși, într-un teritoriu aflat între tradiția lui Copley, Homer, Eakins, și arta expresionismului european, sînt alți pictori care, în plină efervescență a deceniilor al cincilea și al șaselea, par a rămîne indiferenți la tendințele de a încorpora lumea într-o viziune, talmăcită de o sintaxă plastică nouă, și urmează, calmi, drumul artei din secolele trecute. Ei continuau să creadă, nestrămutat, în idealul whitmanian al democrației americane. Personajele unora dintre ei (de pildă cele ale pictoriței Isabel Bishop) au o grație angelică, pe care nu o pot atinge aburii otrăviți ai viciilor ce plutesc, grei, pe străzile marilor metropole. Alții (ca Alexander Brook) cultivau o artă a portretului psihologic, modelele apărînd învăluite într-un fel de visare care venea din afara timpului.

Chiar și la unii dintre cei care, asemenea lui Guy Pène du Bois, interpretau lumea dintr-un unghi mai hotărît satiric, viziunea nu avea accentele dramatice ale lui Levine sau Ben Shahn;

¹ Charles Burchfield, *The Childhood, Yes*, în „American Art”, oct. 1947, p. 20

² George M. Cohen, *op. cit.*, p. 188

atira se convertea mai curînd într-un fel de smor blajin, inofensiv, ca la începuturile filmului mut. Dar și printre acești ultimi reprezentanți ai „realismului obiectiv” s-a manifestat citeodată o tendință mai ferm orientată spre aspectele tragice ale existenței. Walt Kuhn este reprezentantul cel mai proeminent al acestei direcții.

Deși, precum se pare, nu a fost influențat direct de Beckmann, el a propus o interpretare a lumii foarte asemănătoare acelea din pictura maestrului german. Măștile încremenite ale clovnilor săi ascund o covîrșitoare tristețe, iar personajele trăiesc într-o însingurare care-l amintește pe Hopper. Dar, ca și la du Bois, portretele sînt acelea ale unor actori dintr-un fel de dramă universală; cu obrazul minjit de un strat gros de fard, ele stau neclintite într-un spațiu înghețat pentru totdeauna. Pictate ca niște siluete bidimensionale, ale căror contururi sînt desenate în linii aspre, ele privesc, fără să aștepte vreun răspuns, nici în lumea care-i înconjoară și nici în cea lăuntrică.

Expresionismul nu a acționat numai asupra creației unor artiști izolați; principiile lui estetice, de fel limitative, au îngăduit multor pictori, sculptori, scriitori să recunoască în ele puncte diferite ale propriului lor program. Ceea ce, mai tîrziu, a sporit confuziile criticii (mai ales ale celei literare) care a luat drept adeziune la tezele expresioniste ceea ce nu era, de fapt, decît o influență sau, pur și simplu, un fenomen paralel. Singurul grup de pictori americani care și-a declarat în mod limpede adeziunea la expresionism, „Școala de la Boston”, nu ocupă un loc prea important în configurația artei din Statele Unite. Unii, Alfred Blaustein de exemplu, recurgeau la reprezentări stranii, într-o cromatică stridentă de roșu, verde, albastru, galben, ale unor ființe cu înfățișare cadaverică, desprinse, parcă, din viziunea baudelaireană. Alții, ca David Aronson și Hyman Bloom, ajung la aceeași lume halucinantă prin intermediul unei străvechi mitologii

iudaice; oamenii lor trăiesc o intensă dramă a revelației, adevărul li se refuză și ei se pierd, fără putere, în moarte. Reinterpretările biblice ale lui Aronson introduc deformări de inspirație El Greco, trupurile personajelor, învăluite în culori aduse din arta Orientului Apropiat, se alungesc asemenea unor flăcări mișcate de vînt. Karl Zerbe, care a venit în Statele Unite emigrînd, în 1934, din Germania, aducea cu sine influențe ale „Punții” și „Cavalerului albastru”, asociînd-le cu sugestii preluate din arta lui Kuhn. Rezultatul e o pictură cu un aer maladiv, a cărei recuzită e de proveniență medievală, hîrci, opaițe fumegînde, pumnale însingurate, toate simbolizînd moartea atotbiruitoare.

În acest grup, unit printr-o latură a expresionismului care proclama deznădejdea și moartea drept „cauze ale cauzei lumii”, Rico Lebrun introducea referințe mai directe la evenimentul istoric și explica „durerile umanității” prin acțiunea unor forțe mai clar definite. Compozițiile lui reprezentînd ororile naziste (*Groapa de la Buchenwald* sau *Dachau*) sînt pictate într-o gamă sumbră aproape lugubră, de negru, brun și galben pal, formele contorsionate se întretaie, devin transparente, ca într-o imagine a unui infern bîntuit de furtuni. Lebrun făcea aluzii (uneori literale) la Grînewald și la Guernica lui Picasso; dar compozițiile lui erau mărturii ale unui chin și mai greu de îndurat, luînd citeodată proporții supraomenești. Pictorul credea în valoarea tematicii umane și își rostea crezul în cuvinte care nu admiteau echivocul: „Pentru mine, minunea vertebrată poate să ofere lucruri noi de văzut celor care o privesc într-un chip nou. Lumea ei nu poate fi nici prefabricată de geometrii și nici descoperită printr-un simplu accident. Ea se cuvine măsurată cu măsura dragostei”¹.

Sculptura expresionistă s-a manifestat în forme și mai diverse, ale căror caracteristici sînt date

¹ Cf. Alfred Toppler, *The Boston School*, New York, 1966, p. 166.

de interpretarea personală a unor trăsături foarte generale. Șeful (nedeclarat) al grupului a fost David Smith, pentru care arta însemna „o reflec-tare a ceea ce e mai simptomatic în viața acestui secol: forță, structură, mișcare, progres — pe de o parte — teamă, distrugere, brutalitate pe de alta”¹. Convingerea lui era că „materialul care exprimă cel mai exact aceste lucruri este meta-lul”². Smith transforma sculptura într-un fel de operă de grafică, în locul volumelor înscrise în spațiu, propunând contururi înscrise pe suprafețe. Formele au o structură abstractă, ele aspirînd, însă, așa cum mărturisea Smith, să reprezinte elemente ale peisajului, curgerea rîurilor, pădu-urile care îmbracă pămînturile de pe valea Hudso-nului. Mai tîrziu, el s-a îndreptat spre sugestiile artei indiene, construind totemuri care exprimau „forța acestui veac” într-un limbaj aspru, greu lizibil.

Virtuțile plastice ale metalului au atras luarea aminte și a altor sculptori din generația lui Smith; ei nu le înțelegeau în sensul rodinian al suprafeței modelate care încorporează lumina în textura volumului, ci valorificau mai ales conse-cințele artei lui Brîncuși, unde corpurile deveneau de o transparență imaterială și se integrău în spațiul luminos din jurul lor. Dar Smith și Theodore J. Roszak (cel dintîi sculptor care a aderat la ideile autorului *Peisajului de pe Hudson*) reduceau volumele la contururi, lumina nu iradia, ca în păsările brîncușiene ci pătrundea prin sculptură, reducînd-o la un element pictural, la un efect fantastic de spații și de lumină. Artă lor prevestea nemăsurate primejdii, în formele ei contorsionate pîneau dureri și spaime; metalul, rigid și rece, anunța catastrofe, avea ceva macabru în liniile lui brutale, în sudurile noduroase și aspre.

Mai tîrziu, după război, discipolii mai tineri ai lui Smith vor asocia expresionismul cu un fel

¹ David Smith, *Art and Necessity*, în „Art Today”, oct. 1950, p. 33

² *Ibid.*, p. 32

de mistică suprarealistă și, cum s-a spus, „în loc să supună ideii materialul de sculptură, îl vor transforma în valoare în sine, aplicînd un spirit decorativ, în esență, de vreme ce elementul care contează este *metalul* în sine, ideea iscîndu-se din interpenetrarea caligrafică a liniilor și volu-melor care caută combinații formale inedite și nu neapărat *idei încă neexprimate*”¹.

În 1938, Muzeul din New York de Artă Modernă deschidea cea dintîi expoziție internațională de „pictură populară”. Fenomenul „artei naive” era descoperit în America la cîteva decenii după ce Apollinaire scrisese epitaful „sărmanului înger” Henri Rousseau-Vameșul, iar Brîncuși săpase în lespede mormîntului tulburătoare versuri închi-nate de poetul *Caligramelor*, pictorului care „plecase să picteze portretul stelelor”. Dar ceea ce în Franța era înțeles ca un fenomen de regene-rare a valorilor prea îndelung distilate de curentele moderne² (iar urmașii Vameșului, Vivin, Bombais sau Séraphine erau proslăviți pentru că „iubesc atît de mult lucrurile care le plac și pe care le-au pictat, încît nu putem aștepta de la nici o altă imagine o emoție mai plină de farmec”³), devenea o continuare firească a unei tradiții, de fapt niciodată întrerupte. „Vechiul devine iarăși nou și creează interes, e subiect de speculații estetice, determină emulații... Naivii americani remode-lează și reafirmă trăsături care aparțineau, într-o atît de însemnată măsură, vechii noastre tradi-ții”⁴. Nu se poate, bineînțeles, subscrie la o afirmare atît de categorică precum aceea a lui Bihalji-Merin: „Putem spune că pictorii americani cei mai importanți din secolul nostru sînt Joseph Pickett, John Kane, Horace Pippin, Morris

¹ George T. Baller, *Form and Idea*, New York, 1971, p. 176

² Vezi Oto Bihalji-Merin, *Masters of Naive Art*, New York, (1970), p. 59 și urm.

³ Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, Ed. Meridiane, 1971, II, p. 191

⁴ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 204

Hirshfield și Grandma' Moses¹. Dar semnificația fenomenului, permanența unei vizuni artistice care se constituie din datele observației directe, ale contemplării naive a lumii, nu poate fi trecută cu vederea².

John Kane, emigrant scoțian, amintește surprinzător de arta „zugravilor” care, de fapt, îi era necunoscută. Picta de prin 1897, dar recunoașterea publică a artei lui s-a produs abia în 1927, când a expus la Fundația Carnegie; avea atunci 67 de ani. Pictura lui își alegea subiectele din experiența vieții lui de miner, lucrător feroviar, pavagiu, zugrav, dulgher. Portretele erau zugrăvite frontal, ca în arta pictorilor autodidacți din Connecticutul secolului al XVII-lea, cu aceeași grijă a reprezentării minuțioase a detaliilor fizionomice; peisajele capătă, de aceea, o înfățișare de tapiserie pointillistă, pulverizată în amănunte numeroase de culoare și de desen. Sînt peisaje de o naivitate puerilă, slăvind puterea aburului, locomotiva, angrenajele instalațiilor miniere, străzile orașului. Întreaga priveliște e aureolată de soare. Kane se bucură de ceea ce vede cu o sinceritate cuceritoare, cu o lipsă de prejudecăți pe care i-o invidiau Demuth și Charles Sheeler³.

Viața lui Horace Pippin a fost transformată de unii biografi într-o legendă. Fiu al unor foști sclavi negri, s-a născut în orașelul West Chester, din Pennsylvania, unde în adolescență a fost portar la un hotel de faimă proastă, apoi muncitor metalurgist, paznic la un depozit de mărfuri, negustor de fiare vechi. Când a izbucnit războiul, a plecat voluntar pe front și a fost rănit grav în luptele de pe Marna. S-a întors invalid și, din pensia lui de mizerie, a început să cumpere culori

¹ *Op. cit.*, p. 89

² Deși unele istorii ale artei americane (cea a lui Matthew Baigell, de pildă) nu îi menționează pe „naivi”, iar altele (John I. H. Baur) le acordă numai cîteva rînduri.

³ „De ce mi s-a risipit această puțință de a fi fericit în fața peisajului?” (Charles Sheeler, citat în R.F. Thomson, *Art and Sincerity*, New York 1972, p. 22)

și să picteze scene ale istoriei recente ale Americii, interpretate din perspectiva nefericitei lui experiențe de viață. În 1937 a fost descoperit de criticul Christian Brinton, care a publicat un articol entuziast și i-a organizat cea dintîi expoziție.

„Picturile îmi vin fără veste în minte și atunci îi spun inimii să meargă înainte”¹. Opera cea mai reprezentativă a lui Pippin este *John Brown mergînd la spînzurătoare*; e o descriere simplă a morții celebrului luptător împotriva sclaviei. Scena e un amestec straniu de portrete convenționale, fără vreo legătură cu adevărata înfățișare a personajelor, și de amănunte ale peisajului, pictate minuțios. Copacii goi, cu ramuri noduroase, siluetele negre ale privitorilor sugerează o atmosferă lugubră. Tehnica lui Pippin e aceea a decupării obiectelor, pe un fundal luminos, izolîndu-le, în felul acesta, în contururi precis desenate care nu sînt cuprinse de spațiul multidimensional, ci se aplică pe suprafețe plate și se succed în planuri foarte riguros definite.

Anna Mary Robertson Moses e numele întreg al pictoriței pe care istoriile de artă o pomenesc întotdeauna ca pe „Grandma' Moses” (Bunica Moses). Născută într-un orașel în statul New York, ea a trăit o vreme pe plantațiile Virginei și, după 1905, s-a stabilit la o fermă din apropierea New York-ului. Începuse să picteze din 1920, când avea șazece de ani; dar abia în 1938 un colecționar de artă i-a organizat prima expoziție. De atunci pînă la moarte („Bunica” Moses a murit la patriarhala vîrstă de 101 ani, în 1961), celebritatea ei nu a încetat să crească, artiștii generației noi o proclamau „întroparea sincerității și a frumuseții veșnicei copilării”², criticii publicau lungi interviuri. Dar „Bunica” rămînea indiferentă la această neașteptată glorie și continua să

¹ Vezi Grace Pagano, *The Encyclopedia Britannica Collection of Contemporary American Painting*, Chicago, 1946, p. 866

² Mark Tobey, *Grandma' Moses*, în „Art Today”, dec. 1961, p. 88

picteze scene ale unei vieți rustice fericite, cu familii adunate în jurul meselor de sărbătoare.

Personajele ei sînt distribuite la întîmplare pe suprafața pînzei, pictura ei are o limpezime cristalină, „de parcă întreaga scenă s-ar petrece într-un clopot de sticlă, cu aer rarefiat”¹. Dar întreaga compoziție e lucrată cu un respect de miniaturist pentru detalii, iar mulțimea grupurilor, mișcîndu-se, fiecare, independent, împes-trițarea jovială de culori clare, sînt ale unui Brueghel care nu-și propune să demonstreze vreo teză filozofică, și consemnează doar voia-bună a celor adunați să petreacă la serbări populare. „În opera lor — s-a spus despre «naivi» — e o calitate constantă a compoziției ritmice, lipsită de adîncimea spațiului, calitate care pare să reprezinte, cu intensități diferite, o caracteristică a viziunii picturii americane”².

¹ Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York, 1970, p. 106.

² John I. D. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, p. 108.

XII. CONCLUZIE

Ultimele trei decenii nu au însemnat, așa cum s-a spus uneori, întemeierea unei noi filozofii artistice a picturii și a sculpturii americane. Direcțiile care apar acum sînt, de fapt, în pofida aspectului de fărâmițare în grupări relativ independente, continuări ale unor modalități tradiționale, rezultînd dintr-o confruntare mai directă cu estetica artei europene. Pentru că, în jurul lui 1940, cînd Vechiul Continent era bîntuit de război și amenințat de primejdia nazistă, mulți intelectuali europeni au emigrat în Lumea Nouă.

„Internaționalizarea” artei americane a capatat o bază concretă, nu numai în sensul realizării unui dialog cu ideile promovate de alte culturi, ci și în acela al participării la destinul unei întregi omeniri. „Noul război mondial începuse să aibă un efect impresionant. Timpurile erau, în ochii tinerilor pictori americani, timpuri de criză, timpuri ale opțiunii”¹.

Opțiunea era, într-adevăr, elementul cel mai important în arta americană de pe atunci. Încotro urma să se îndrepte noua generație, într-o lume devastată de război, în care conștiința uriașelor sacrificii umane era atît de acută și necesitatea unei transformări a societății care îngăduise aceste crime devenise evidentă pentru mulți. „Ce lucruri și-au mai păstrat sensul pe un pămînt

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 240

pe care sănătatea morală și intelectuală pare o perversiune, iar decența a ajuns să fie irelevantă¹ se întreba, în 1944, unul dintre artiștii cei mai proeminenți ai generației care începuse a se afirma în timpul războiului.

Dilema etică a tinerilor artiști s-a rezolvat uneori în încercarea de a demonstra lipsa de omenie a vremurilor, printr-un recurs la exemplul suprarealiștilor (Breton și Masson emigraseră amândoi la New York). Explorarea iraționalului, a lumii instinctelor, propunerea unor teme inspirate din imagini și noțiuni care derivau din cultura societăților primitive și din forme străvechi răspundea, în mentalitatea unora, acestei tulburătoare nevoi de a reîntemeia lumea, de a o urni din nou, din începuturi, pe un făgaș mai uman. Așa cum s-a observat, „ei nu încercau să învie mituri *specifice*. Ceea ce au încercat, a fost să-și investească imaginile cu o aură de mit, cu atmosfera unor ritualuri misterioase”².

Se tălmăcea, în felul acesta, o ezitare a artiștilor noii generații care credeau că pot reîntemeia lumea în termenii unei mitologii preistorice, și nu în aceea ai unei reconstrucții sociale concrete, pornind de la faptele istoriei contemporane. Unii dintre ei au sesizat lipsa de eficiență a unei asemenea soluții, și au crezut că pot să pornească de la realitatea individului, capabilă să producă „regenerarea”, la care se refereau la fel de frecvent ca și înaintașii lor, artiștii, din vremea crizei de la începutul secolului și de după primul război. „Regenerarea” socială ar fi urmat să fie rezultatul sumei unor „regenerări”, individuale. „Călătoria spre centrul propriului eu”, spre care declara că pornește Stanley Kunitz, poet aparținând aceleiași generații, însemna pentru unii „sursa primordială a înnoirii și a regenerării”³. Dar, chiar dacă era concepută

ca o etapă a „regenerării” universale, „o asemenea acțiune afirma prezența acestor artiști ca pe aceea a unor creaturi unice”¹, sau — așa adăuga — o asemenea refugiere în propria individualitate le conserva iluzia individualității, existență ca o insulă în mijlocul oceanului bătut de furtună.

Efortul acestei supradimensionări a individului va fi, în unele cazuri, asemănător cu acela produs de romantism: el reprezenta aceeași deznădăjduită opoziție față de o lume în disoluție, față de urmările unei tehnicizări extreme pe care umanitatea nu era pregătită s-o integreze în existența ei cotidiană, fără să simtă că își sacrifică sentimentele. Pentru unii, gestul acesta a devenit „un mod de a confrunța în practica zilnică natura problematică a individului modern”².

Artiștii americani nu au încercat să propună principii fundamentale, în stare să le explice reacția și valorile estetice care se zămisleau în acest proces. Pentru ei, actul angajării era o justificare suficientă. Temeiurile filozofice erau împrumutate mai cu seamă de la existențialismul francez; Sartre, al cărui eseu despre existențialism a fost tradus în 1947, era foarte adesea citat de generația lui Jackson Pollock, mai ales considerațiile sale privind relațiile dintre realitate și acțiune: „Omul... există numai în măsura în care realizează ceva: el nu este, prin urmare, nimic altceva decât ansamblul actelor lui, nimic altceva decât propria lui viață”³. Înțelegând de la Sartre că fiecare linie trasă cu pensula pe pânză, că fiecare culoare era esențială „definirii personalității”, artiștii expresionismului abstract au ajuns la o pictură strict circumscrisă reacțiilor individuale, care contesta

¹ Din răspunsul lui Jackson Pollock la un chestionar al revistei *Arts and Architecture*, no. 2, febr. 1944, p. 14

² Dore Ashton, *The Unknown Shore*, Boston, 1962, p. 48

³ Vezi Alfred Frankenstein, *American Art and American Moods*, în „Art in America”, martie-aprilie, 1966, p. 78

¹ Jack Kroll, *American Painting and the Convertible Spiral*, în „Art News”, nov. 1961, p. 36

² Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, New York, 1964, p. 40

³ Jean-Paul Sartre, *Existentialism*, New York, 1947, pp. 37—38

putința unor concluzii de ordin mai general și, în cele din urmă, a oricărei realități în afara celei subiective.

Intensa introspecție, tragică refugiere din fața realității erau justificate câteodată ca o continuare a gândirii americane din secolul trecut, când Emerson scrisese în eseu *Cărturarul american* din 1837: „cu cât mai adânc se coboară cineva în cele mai intime, mai secrete sentimente, cu atât mai ușor de acceptat și mai universal adevărat este miracolul pe care-l descoperă. Ceilalți se bucură aflându-l, și tot ce-i mai bun în om exclamă: «Aceasta-i muzica mea! Acesta sînt eu însumi!»”¹. Recurgînd la mistica transcendentalismului, cea dintîi generație a „Școlii de la New York” se adresa, de fapt, unei tradiții și mai vechi a individualismului din filozofia americană. Puritanii crezuseră în destinul omului energic, dornic de acțiune, aspru, aproape brutal. Prin eroii picturii lui George Bellows și ai romanelor lui Jack London și ai lui Thomas Wolfe, artiștii new-yorkezi de după cel de-al doilea război se apropiiau în chip nebănuit de originile unui energetism pe care criticii școlii nu le-au pus decît rareori în legătură cu abstracționismul american. Fie că îl defineau ca pe o artă „care se concentrează asupra materialității substanței picturale” și o declarau, astfel, „materialistă”², fie că vedeau în el „o reacție la cano-nul cubist al regularității curbilor și dreptelor”³, ei socoteau, de cele mai multe ori, abstracționismul ca pe o modificare fundamentală a formei și nu ca pe o adoptare a unor principii filozofice subiectiviste străine pînă atunci picturii americane.

Rezumate la un proces formal, explicațiile artei abstracte, cel puțin așa cum se înfățișa ea

¹ Ralph Waldo Emerson, *Nature, Adresses and Lectures*, Boston, 1883, pp. 103—104.

² Vezi Robert Goldwater, *Reflections on the New York School*, în „Quadrum”, 8/1960, pp. 20—31.

³ Vezi Clement Greenberg, „American-Type” *Painting*, în „Partisan Review” 2/1955, pp. 179—196.

în primii ani, nu par suficiente. Willem de Kooning (care îi recunoștea lui Pollock meritul de „a fi spart gheața”) e mai limpede în această privință. „Cuvîntul *abstract* vine din farul filozofilor și pare a fi una din razele pe care ei le-au aruncat în mod particular asupra *artei*... în clipa în care *abstractul* intră în pictură, el încetează să fie ceea ce e cînd e folosit în scris. El devine un *sentiment* care ar putea fi explicat, *probabil*, și cu ajutorul *altor cuvinte* (s.n.). Dar, într-o bună zi, un pictor a folosit cuvîntul *abstracțiune* ca titlu al uneia din picturile sale¹. Era o natură moartă. Și titlul era foarte viclean. Și nici măcar nu era un titlu potrivit. De atunci încolo, însă ideea de *abstract* a devenit ceva exterior picturii. Îndată după aceea, unii au ajuns la concluzia că ar putea să elibereze arta de ea însăși. Pînă atunci, asta însemna ceea ce *cuprinde*, și nu ceea ce *se poate lua din ea*. Un singur lucru se putea lua deoparte, câteodată — cînd artistul se afla într-un moment de inspirație (și anume se putea lua senzația abstractă, indefinisabilă, partea estetică) — și totuși ea rămînea acolo de unde o luai. Pictorul are nevoie de multe lucruri pînă să ajungă la *abstract* sau la *nimic*. Aceste lucruri aparțin întotdeauna vieții: un cal, o floare, o lăptăreasă, lumina intrînd în cameră printr-un vitraliu (ale cărui sticle sînt potrivite în romburi), mese, scaune și așa mai departe. Pictorul nu este, astfel, niciodată cu desăvîrșire liber. El nu poate să-și aleagă totdeauna temele, așa cum ar vrea; dar, din această cauză, el descoperă adesea idei noi.

Estetica² și pictura s-au dezvoltat întotdeauna concomitent și s-au influențat reciproc. Dar, dintr-o dată, la faimoasa răscruce a veacurilor, cîțiva oameni au crezut că pot lua taurul de coarne și să inventeze *primatul estetic*. După ce, imediat au început să nu mai fie de acord între ei, au înființat tot felul de grupări, fiecare pro-

¹ Referire, precum se știe, la Kandinsky.

² Aici, în sensul de idee filozofică.

movînd ideea *eliberării artei*, și fiecare pretinzînd că trebuie să le dai supusă ascultare. Majoritatea acestor teorii s-au deformat și au devenit stranii modalități spirituale. Problema, așa cum o vedeau ei, era nu atît *ce poți*, cît *ce nu poți* să pictezi. *Nu poți* picta o casă, un copac, sau un munte. Atunci, subiectul a ieșit la iveală ca un lucru ce *nu se cuvine* să intre în pictură¹.

Polemizînd cu exclusivismul unor curente din primele trei sau patru decenii ale veacului (și, mai ales, cu neo-plasticismul lui Mondrian) Willem de Kooning nu le opunea decît un principiu foarte vag, „exprimarea propriei personalități a artistului“, care descindea dintr-o străveche experiență a picturii universale și nu putea constitui baza teoretică a vreunui curent artistic. Este, însă, adevărat că nici unul dintre pictorii mai importanți ai „Școlii de la New York“ nu a pretins că abstracționismul ar reprezenta unica soluție a artistului modern.

Singurul principiu care ar părea să-i unească pe artiștii unei mișcări prin excelență subiectivistă, acela al angajării, poate să înșele dacă nu e urmărit în formularea lui exactă. În toamna anului 1950, criticul Alfred H. Barr, consecvent exeget al artei moderne din unghiul raționalist, și pictorul Robert Motherwell, care a aderat la abstracționism dar, peste cîțiva ani, va dedica o *Elegie Republicii Spaniole*, au organizat un simpozion cu mai mulți fruntași ai grupării aflată atunci la începuturile ei. La întrebarea lui Barr, „să ridice mîna cei care cred că întreaga lor creație li se adresează numai lor, creează, cu alte cuvinte, doar pentru propria lor satisfacție, ei înșiși fiind unicul judecător“, stenoograma notează: „se ridică doar cîteva mîini“. Dar, cînd, la insistențele lui Motherwell, pictorii sînt îndemnați să definească relațiile lor cu lumea exterioară, se constată că, într-un consens aproape unanim, artiștii abstracționiști

¹ Reprodus în antologia de texte *New York School, The First Generation*, publicată de Maurice Tuchman, Greenwich, f. d (1972), p. 47

se îndoiesc că „ar exista un criteriu de adevăr și de valoare în afara criteriului intern“¹.

Precum se vede, „angajarea“ însemna mai degrabă o reducere a procesului empatiei, teoretizat de expresioniștii germani, la un raport unilateral al operei de artă cu ea însăși. Dar, așa cum s-a întîmplat de atîtea ori în istoria artei, cei mai mulți dintre pictorii „școlii de la New York“ au depășit propriile lor teorii și, de-a lungul unui proces de legitimă „căutare a adevărului“, au introdus în pictura lor elemente care cuprindeau zone ale realului, transfigurate dar nu nedescifrabile.

Jackson Pollock absorbise, în primii ani ai deceniului al cincilea, influența expresionismului mexican (în primul rînd al lui Orozco) și, ceva mai tîrziu a automatismului suprarealist pe care le credea capabile „să disciplineze forțele nestăpînite ce-i agitaseră arta“². Dar în evoluția lui ulterioară, el a încercat să excludă simbolismul de factură literară al suprarealismului și să-l înlocuiască prin imagini totemice, o mitologie violentă a formelor energice, a arcurilor ce se întretaie, o contururilor amorf, ca într-o biologie a vietăților primare. E greu de înțeles ce va fi însemnat „disciplina“ introdusă de suprarealism, de vreme ce Pollock nu credea că ar exista vreo concepție ordinatorie „a formei și a proporției, a identificării și recunoașterii unităților individuale“³ din opera sa.

Pollock a fost, înainte de toate, un temperament; de aceea arhitectura lui complexă, spontaneitatea frustră, șocantă, a pigmentului, valorile grafice ale suprafeței îl exprimă numai pe sine, neliniștile și insatisfacțiile lui tragice, și devin un formalism superficial, fără sunet, în creația multor epigoni ai săi care, pe cit se

¹ Discuția e reprodusă în antologia lui Maurice Tuchman, pp. 25—37

² Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, New York, 1960, p. 190

³ Jackson Pollock, *Unframed Space*, în „New Yorker“, nr. 24/1950, p. 16

pare, nu i-au înțeles vorbele rostite cu puține zile înaintea morții lui dramatice (a fost ucis, în 1956, într-un accident de automobil): „Vreau să mă exprim pe mine și, prin mine, să exprim bucățile de univers care este a mea și pe care o vreau talmăcită în limbile vorbite în alte porțiuni ale universului sălășluind în alți oameni”¹.

Suprapunerea formelor nu implica în mod necesar crearea unui spațiu, pentru că forma și culoarea nu sînt puse într-o relație logică din punctul de vedere al construcției. Într-o declarație comună, doi artiști care au aderat la estetica „școlii de la New York”, Adolph Gottlieb și Mark Rothko, susținuseră încă din 1943 că „formele plate, lipsite de relief, distrug iluzia și revelează adevărul”². Dar adevărul era relevant numai în parte; preluînd ideile cubismului, dezvoltînd concepțiile lui Braque și ale lui Picasso privind raportul între suprafață și obiect în pictură, Pollock le aplica la „un spațiu care exista doar în mintea lui”... Un spațiu „plat, căruia îi lipsea adîncimea, pentru că era în întregime imaginar”³.

Prin 1947, Pollock a crezut că poate împlini visul nerealizat al suprarealiștilor: pictura total „automată”. Pinza, de cele mai multe ori de mari dimensiuni, era întinsă pe podea, și pictorul lăsa să-i picure din pensulă, la întîmplare, culoarea. Într-o mărturie, foarte adesea citată, el spunea: „Mă simt mai aproape de pictură, făcînd parte din ea, în clipa în care pot să umblu în jurul ei, să lucrez concomitent pe toate cele patru laturi și să mă aflu literal în pictură”⁴. Pinzele lui deveneau, astfel, „o acumulare a răspunsurilor momentane emanînd din conștiința și din sufletul artistului, toate modi-

¹ Cf. Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, în „Art News”, nr. 6/1958, p. 56.

² Într-o scrisoare către redacție, publicată în „The New York Times”, 13. VI. 1943, Sect. 2, p. 9.

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, pp. 243–244.

⁴ Jackson Pollock, *My Painting*, în „Possibilities”, nr. 1/1948, p. 79.

ficate de felul în care artistul înțelegea mediul înconjurător și timpul în care trăia”¹. Ceea ce constituia un proces perfect deliberat, foarte departe de automatismul care i se atribuie cîteodată. Pentru că, așa cum scria un critic american, pentru Pollock și pentru contemporanii săi „pinza era mai curînd o arenă în care se petrece o acțiune, decît un spațiu în care e reproducă imaginea unui obiect real sau imaginar, e redesenată, analizată și exprimată într-un proces rațional”². Principiul „picturii ca acțiune” (*action-painting*) nu a izbutit să nege participarea conștientă a artistului; și adevărul e că această încercare i s-a atribuit mai mult de comentatorii fenomenului decît de artiștii înșiși.

O trăsătură specifică a picturii americane, de la artiștii „școlii de pe Hudson” încoace (dacă nu chiar dinainte), aceea a expansiunii laterale a spațiului pictural și o reducere sistematică a perspectivei în profunzime, a fost redefinită de Pollock în termenii unui flux permanent al formelor aflate în mișcare. Procedeele sale picturale, aparent atît de primitive, au fost comparate de unii cu tehnica „picturii cu nisip” a indienilor Navaho din sud-vestul Statelor Unite. Alții au menționat arta călugărilor budiști din Tibet. Izvoarele artei lui sînt greu de identificat: Pollock nu a vorbit niciodată despre ele și, chiar dacă în unele picturi ale sale sugestia culorilor de bază ale tapiseriei indiene este evidentă, ea e prelucrată într-un sens atît de personal, încît își pierde semnificația originară.

Într-o oarecare măsură, Willem de Kooning, olandez emigrat în America, a jucat rolul de mediator între tradiția europeană și violenta spontaneitate a picturii americane din anii '40 și '50. Arta lui se caracteriza printr-un efort constant de a supune experimentul cubist la o viziune personală a spațiului și a culorii. Studiile lui de „alb-pe-negru” sau de „negru-pe-alb”,

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 244.

² Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, în „Art News”, 51/1952, p. 22.

pictate în jurul lui 1950, se străduiau, mai mult decât tablourile lui Pollock, să distrugă imaginea și ideea vreunei relații între suprafața picturală și formele reprezentate. Făcînd apel la unele procedee dadaiste (pe care le prelua, cam în aceeași vreme, și francezul Jean Dubuffet), el introducea asamblări accidentale de hîrtii rupte și mototolite, în scopul creării unor ritmuri discontinui. El era mai convins decât Pollock că pictura „nu trebuie să reprezinte altceva decât reacția formală” a unui artist „supus judecății singurului individ care o poate înțelege și aprecia: el însuși”¹. Lumea era percepută ca un „no-environment” („non-mediu-înconjurător”), astfel încît opera de artă era redusă la ea însăși și la creatorul ei. S-a spus despre pictura lui de Kooning că este „nu numai non-figurativă, ci direct *anti-figurativă*”.

Pînă în primii ani ai deceniului al șaselea, pictorul olandez a reprezentat poziția extremă a individualismului și a nihilismului „școlii de la New York”. După aceea, el a evoluat spre „o metafizică a dualității *mister-logică*”², în virtutea căreia teme fundamentale ale vieții umane, feminitatea, nașterea, dragostea, sînt transformate în imagini de o stridentă vulgaritate; Willem de Kooning își proclama adeziunea la „un realism autentic, profund, care nu se mulțumește doar să consemneze, ci comentează, ricanînd, miturile burghezului american, frumusețile fabricate în serie de industria Hollywoodului, de reclama comercială și de televiziune”³. Caricatura sardonică, pictată în contraste puternice de culori, în linii abrupte era o negare a „no-environment”-ului despre care vorbise atît de adesea artistul; mediul înconjurător exista

¹ Cf. Kenneth B. Sawyer, *Three Phases of Willem de Kooning*, în „New Images of Man”, New York, 1959, p. 92

² George M. Cohen, *op. cit.*, p. 231

³ Lawrence Alloway, *Sign and Surface: Notes on Black and White Painting in New York*, în „Quadrum”, nr. 9/1960, p. 56

și de Kooning îl comenta, lua atitudine împotriva a ceea ce i se părea condamnabil.

De cîțiva ani încoace, Willem de Kooning a evoluat spre un figurativ clar, care pare a desciinde din maniera senzuală a lui Boucher. Linii care mutilau brutal figurile feminine sînt înlocuite de o caligrafie delicată, culorilor cadaverice de odinioară li se opune o cromatică visătoare, de rozuri și ocure pastelate ce estompează contururile.

Pollock și, într-o lungă perioadă a creației sale, de Kooning au pulverizat forma, punînd accentul pe „spontaneitatea gestului”. Alții, precum Arshile Gorky, vor consemna o influență mai directă a suprarealismului de factură Miró, uneori într-o atmosferă plină de vioșie în care formele biologice elementare, protozoare verzi și roz, par că dansează în aerul transparent. (În ultimul an al vieții, Gorky va picta pinze cu o cromatică deprimantă, prevestind apropiata-i moarte; în iunie 1948, bolnav de cancer și pe jumătate paralizat de pe urma unui accident de automobil, el se va sinucide.) Hans Hofmann se va îndrepta spre o compoziție mai strict organizată, a cărei „sursă primară este natura, cu impulsurile ei creatoare”¹. Opera de artă „trebuie să se întemeieze, în primul rînd, pe culoare”, care „este limbajul specific al pictorului”, pentru că „poetul se exprimă în cuvinte, iar pictorul trebuie să-i lase poetului această formă a reprezentării naturii care-i înconjoară pe amîndoi, lui rămînîndu-i doar culoarea”². Dar, pornind de la asemenea considerații estetice clare, Hofmann le va aplica la o pictură dezintegrînd arbitrar formele, fragmentînd culoarea în suprafețe nelegate logic între ele și care aspirau să reprezinte „dualismul dintre bi-dimensional și tri-dimensional”.

¹ Hans Hofmann, *Search for the Real and Other Essays*, Andover, Massachusetts, 1948, p. 49

² Hans Hofmann, *The Resurrection of the Plastic Arts*, în „New Ventures”, iul. 1953, p. 22

Mark Rothko a pornit de la o viziune asemănătoare aceleia a picturii lui Gorky; el voia să evoce „o lume cvasi-mitică, visurile unor începuturi protozoice pe țărmurile unui timp nou”¹. Prin 1950, formele colorate se largesc, și — deși unii mai recunoșteau „principiul și pasiunea organismelor vii” — ele nu propuneau, așa cum artistul însuși recunoștea, „nici o asociație directă cu vreo experiență vizuală”². Dintre toți artiștii „școlii de la New York”, Rothko este, poate, cel care a dat abstracționismului sensul cel mai strict de „artă în afara oricărei experiențe vizuale”; cel puțin în ultimii zece ani ai vieții (a murit în 1970), el s-a dedicat statornic unor experimente de „culoare pură”. Benzi late, intens colorate, se aștern pe suprafața pânzei, modificându-și dimensiunile, astfel încât să nege variațiile de distanță și să pară așezate la egală depărtare de ochii privitorului, în pofida iluziei pe care o dau petele de diferite culori, că s-ar așeza de-a lungul liniilor de perspectivă, mai spre adâncul picturii sau mai aproape de suprafața ei. Într-o artă care, prin tradiție, a pus accentul pe formă și a neglijat culoarea, experiențele lui Rothko au semnificația unor începuturi de drum.

Mișcarea promovată de „școala de la New York” proclama, așa cum s-a menționat ceva mai devreme, „individualitatea creației”. Dar destul de curând, pe la mijlocul deceniului al șaselea, formalismul experimentului a îngăduit apariția unor opere de imitație, expresionismul abstract devenind unul dintre cele mai dogmatice curente ale artei moderne. Fenomenul a fost observat și combătut cu o ardoare cel puțin egală aceleia investită în polemică de partizanii mișcării. Randall Jarrell, poet ale cărui versuri erau publicate în revistele de orientare progresistă, a scris un eseu al cărui titlu grăiește de

¹ Mark Rothko, *Ides of Art*, în „Tiger's Eye”, dec. 1947, p. 44.

² Mark Rothko, *The Romantics Were Prompted*, în „Possibilities”, nr. 1/1948, p. 84.

la sine: *Era cimpanzeului: un poet ia rolul avocatului diavolului, acuzând canonizarea expresionismului abstract*¹. Chiar și unii apărători ai curentului, susținând ideea „autonomiei artei”, a „ruperii legăturilor cu natura”, recunoșteau caracterul „neintelektual” al picturilor de la sfârșitul deceniului al șaselea².

Reacția împotriva pasiunii la care începuse a fi redusă arta abstracționismului new-yorkez a pornit tot dinăuntrul mișcării. O generație tânără de artiști, care ieșiseră de pe băncile institutelor de artă în jurul lui 1950, și-a dat seama de limitele și de elementele valoroase ale artei lui Pollock și a lui Kooning, aplicându-le la o viziune mai direct legată de natură.

Arta lor încorpora, de fapt, multe influențe ale „școlii din Pacificul de nord-vest” care se constituise încă înaintea celui de al doilea război, la Portland și, mai ales, la Seattle, dar nu fusese descoperită de artiștii coastei de răsărit decât în deceniul al șaselea. De atunci încoace, importanța ei în istoria artei moderne americane e recunoscută tot mai adesea; dintr-o mișcare provincială, aproape ignorată, ea a devenit cel puțin la fel de influentă ca și mai noua „școală de la New York”. Năzuința fondatorului școlii, Clayton S. Price, era aceea de a „antropomorfiza” lumea din jurul său. Dacă tendința fundamentală a lui Pollock, de pildă, era aceea de a tălmăci sentimentele în imagini abstracte, Price voia „să le întrupeze în oameni”, „sentimentele neavînd valoare decât între limitele trupului și ale conștiinței umane”, și neavînd cum să existe „în stare pură doar în aer și în culoarea de pe pînză”³.

Tematica picturii lui Price era inspirată de viața porturilor de pe țărmul Pacificului, personajele sale erau pescari de larg, marinari, docheri,

¹ În revista *Art News*, nr. 4/1957, pp. 34—35.

² Vezi Fairfield Porter, *Art*, în „Nation”, 3 X 1959, pp. 197—198.

³ Ralph T. Boloni, *Clayton S. Price*, în „Seattle Arts and Letters”, nr. 1/1964, p. 6.

toți învăluiți într-o atmosferă deprimantă, toți trăind într-o nesfârșită singurătate. Linia aspră, deformările coloristice sînt de clară proveniență expresionistă; după cum, pe seama aceleiași influențe trebuie pusă și ideea că „unitatea omului cu natura se săvîrșește într-un adînc mister, într-o lume a halucinației”¹.

Personalitatea cea mai viguroasă a școlii de la Pacific a fost Mark Tobey. Umanismul concepției lui („toți oamenii sînt egali, nu există unii aleși și alții osîndiți la banalitate, condiția supremă este aceea de a-i pune pe toți în condiții favorabile de a se afirma”²) a fost curînd transformat într-un misticism de esență taoistă, în spiritul căruia „oamenii sînt egali între ei; nu numai cei care trăiesc în aceeași epocă, dar și cei din diferite momente ale istoriei, pentru că ei nu-și pot depăși propria condiție, și pentru că viața e o valoare non-temporală”³.

Studiase caligrafia orientală în Japonia; primele expoziții deschise la Seattle, imediat după întoarcerea în Statele Unite, au dezvăluit adîncă înrîurire a acestei arte asupra picturii sale. Tobey își numea tablourile „scrieri albe”; acoperirea temelor lesne de recunoscut ale realității cu pînze complicate de păiajen, țesături de pigment alb. Paleta lui monocromă, scriitura foarte rafinată, contopind formele într-un sistem de mișcări stenografiate, într-un ritm staccato, apropiat de maniera lui Pollock, fără însă a-l subordona cu totul acesteia.

Sensul picturii întrezărită dincolo de plasele lui albe e greu de descifrat. Unii au crezut că ea ar cuprinde realitatea interioară a artistului, talmăcită într-o fuziune a termenilor opuși. Alții, că ar dezvălui dragostea pentru o umanitate complexă care s-ar mișca prin spațiul fărămițat al picturii lui. S-a spus și că „Tobey

ar prefigura un raport solemn și o comunicare spirituală între lumea noastră și stările îndepărtate ale existenței”⁴. Mi se pare că mai toate aceste speculații sînt, direct sau indirect, influențate de faptul biografic, de relațiile pictorului cu arta și cu filozofia extremului orient. Mai curînd s-ar părea că Tobey a căutat, de fapt, armonii cromatice subtile, ritmuri nebănuite ale suprafeței, cu alte cuvinte, mijloace formale noi, în încheierea cărora arta orientală are, e adevărat, un rol de netăgăduit.

Misticismul și ocultismul budist, descoperit — într-o măsură — prin mijlocirea lui Tobey, au dat și picturii lui Morris Graves o înfățișare specifică. Temele sale, peisaje cu păduri de pini, țărături de ocean bătute de valuri, văi adînci de riuri săpate printre munți, au vagi referiri la lumea reală. Caracteristice, însă, pentru arta lui sînt zecile de tablouri cu păsări; ființe ciudate, cu ochi imenși, speriați, proiectate pe fundaluri de un cenușiu rece, neprietenoase. Aluzia la vreo specie anume de zburătoare e foarte greu de urmărit, și comparația cu Audubon, pictorul-ornitolog⁵, nu se poate susține. Păsările lui Graves sînt doar simboluri ale însingurării, ale spaimii neputincioase și, poate, ale speranței că, totuși, aripile lor le vor purta departe de lumea vrăjmașă.

Mult mai viguroasă e pictura lui Kenneth Callahan, în care natura, agitată și stranie, deformează contururile, iar siluetele omenești se proiectează pe vîrtejuri de umbră, ca în acuarelele lui William Blake. Tema artei lui este aceea a „umanității născută din natură și întorcîndu-se din nou, în natură”⁶. Dar Callahan caută în această uniune „secretul transcendent”, „ordinea și logica de dincolo de înțelegerea imediată a omului”⁷ și o traduce, pe urmele lui Kandinsky

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 222

² Cf. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, p. 86

³ Cf. Henry Geldzahler, *American Painting in the Twentieth Century*, New York, 1965, p. 162

⁴ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 223

⁵ Vezi Ross Meyer, *The Birds of Graves*, în „Northwestern”, 2/1969, pp. 39—41

⁶ Cf. Stephen Carpenter, *Callahan*, în „Northwestern”, 1/1971, p. 9

⁷ *Ibid.*

în „improvizații“ cromatice, zvicniri de roșu, de albastru, de verde, orchestrate cu forță.

Fără să-și fi însoțit creația cu mulțimea de manifeste publicate de școala new-yorkeză, fără să i se fi dedicat atâtea studii exegetice, grupul din Pacificul de nord-vest a reprezentat un moment la fel de specific în arta americană modernă. E adevărat, cu excepția lui Tobey (și, poate, a lui Price), personalitățile coplesitoare de tipul lui Pollock, al lui Willem de Kooning, al lui Hofmann, i-au lipsit. Nici unul dintre pictorii de la Seattle nu a avut virtuțile de teoretician ale șefilor mișcării din New York și nici nu au părut preocupați de constituirea unei școli. Ei s-au dedicat artei cu o anume simplitate, crezând că demonstrația trebuie s-o facă pictura însăși, și nu comentariul filozofic sau literar.

Se poate desluși la toți cei patru reprezentanți mai de seamă ai grupului (chiar și la Tobey, la care căutările formale sînt mai îndelung elaborate) un fel de statornică preocupare pentru problemele raportului dintre om și mediu; arta lor nu se circumscrie decît arareori lumii lăuntrice, ea nu promovează subiectivismul exclusivist, ci încearcă să privească omul ca pe o făptură care receptează impulsurile lumii exterioare și i le restituie apoi.

Din pictura lui Graves și a lui Callahan a descins tendința unor artiști mai tineri de la New York de a se întoarce spre obiectul identificabil. Reluînd ideea „libertății picturii“ lansată de expresionismul abstract, acești pictori o combină cu arta culorii, așa cum o deprinseseră de la fauvii, și voiau să afle în ea „răspunsul individual la problematica mediului înconjurător“¹. Unii și-au dat seama că „abstracționismul va ajunge într-un impas: încă o combinație de forme, încă un dezacord neașteptat al culorilor, încă un gest imprevizibil cu care semănătorul-pictor aruncă vopseaua pe pînză. Și după aceea?

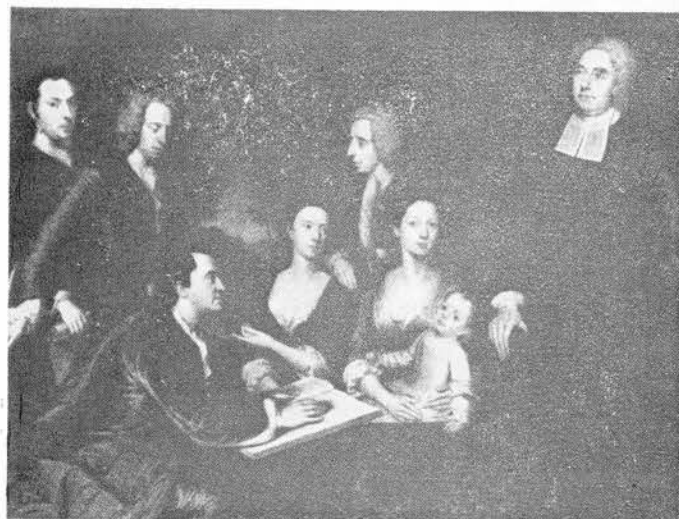
¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 251

JEREMIAH THEUS,
Isaac Motte (?),
pe la 1740,
National Gallery
of Art,
Washington, D.C.



CHARLES BRIDGES,
Maria Taylor Byrd,
pe la 1735,
Metropolitan
Museum of Art





JOHN SMIBERT,
Episcopul Berkeley cu familia, 1729.
Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.

GUSTAVUS HESSELIUS,
Lapowinsa, 1735,
Historical Society
of Pennsylvania,
Philadelphia



ROBERT FEKE,
Autoportret, 1749—1750,
Rhode Island
Historical Society,
Providence, R. I



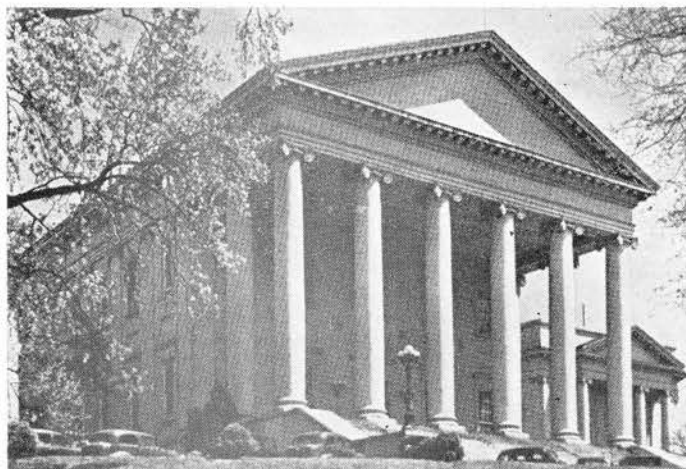
JOHN WOLLASTON,
Dna. Samuel Gouverneur,
pe la 1750,
The Henry Francis
du Pont Winterthur Museum,
Winterthur, Del.



JOHN HESSELIUS,
Dna. Richard Galloway, Jr.,
1764,
Metropolitan Museum
of Art

JOHN SINGLETON COPLECY,
Brooks Watson și rechinul, 1778,
Museum of Fine Arts, Boston



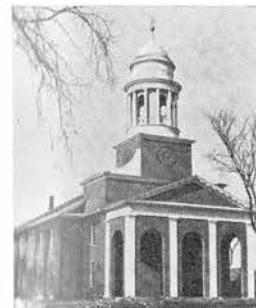
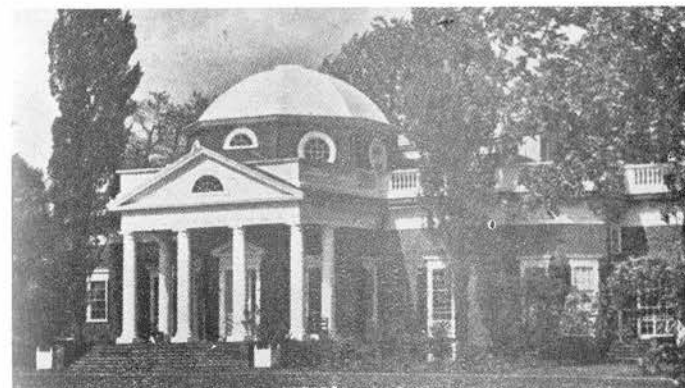


THOMAS JEFFERSON,
Capitolul, 1789,
Richmond, Va. Virginia Chamber of Commerce photograph

CHARLES BULFINCH,
Capitolul, 1802,
Boston, Library of Congress photograph



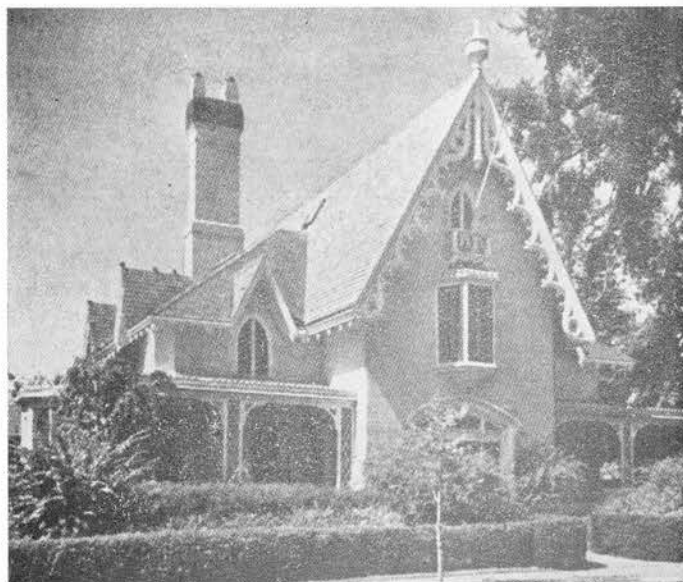
THOMAS JEFFERSON,
Monticello, 1770—1809,
Albermarle Co., Va.
Virginia Chamber of Commerce photograph



CHARLES BULFINCH,
Vechea clădire a Parlamentului,
1816,
Lancaster, Mass.,
Library of Congress photograph

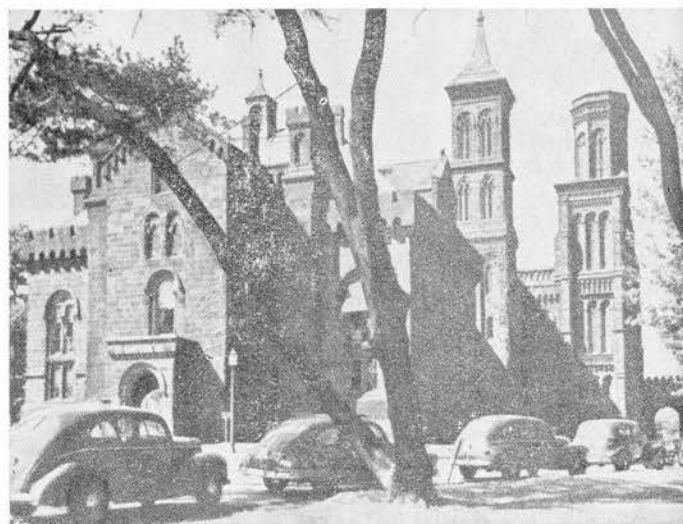
WILLIAM RUSH
George Washington,
1814
Pennsylvania
Academy
of the Fine Arts,
Philadelphia





ALEXANDER J. DAVIS, *Reședința Rotch*, 1845,
New Bedford, Mass., Wayne Andrews photograph

JAMES RENWICK, JR., *Institutul Smithsonian*, 1846,
Washington, D. C. Wayne Andrews photograph



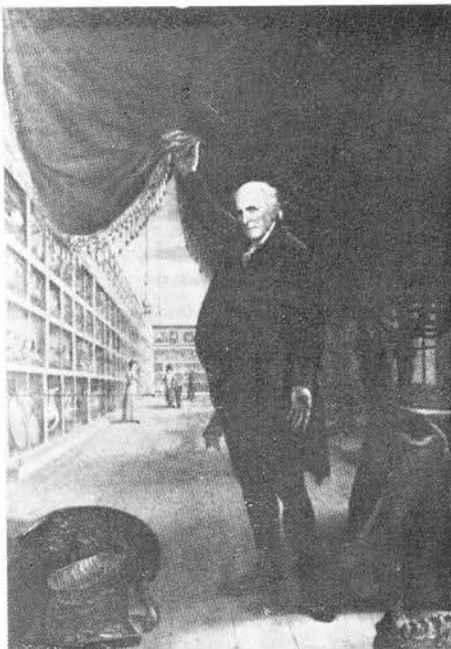
BENJAMIN WEST,
Robert Fulton,
1806,
New York State
Historical
Association,
Cooperstown, N.Y.



GILBERT STUART,
*Portretul de la
Ateneu al lui
George Washington*
1796,
Museum of Fine
Arts, Boston

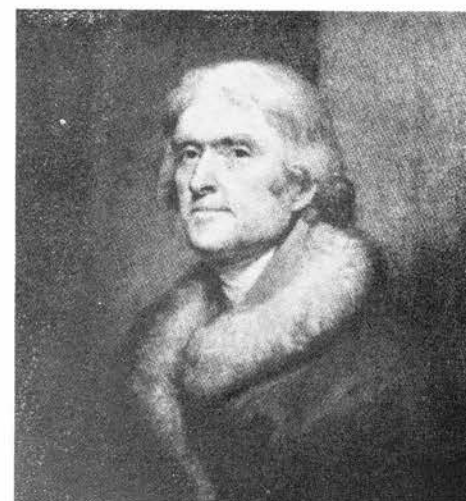


CHARLES W. PEALE,
Peale în muzeul lui,
 1822,
 Pennsylvania
 Academy
 of the Fine Arts,
 Philadelphia



JAMES PEALE,
Fructe și legume,
 Metropolitan Museum of Art

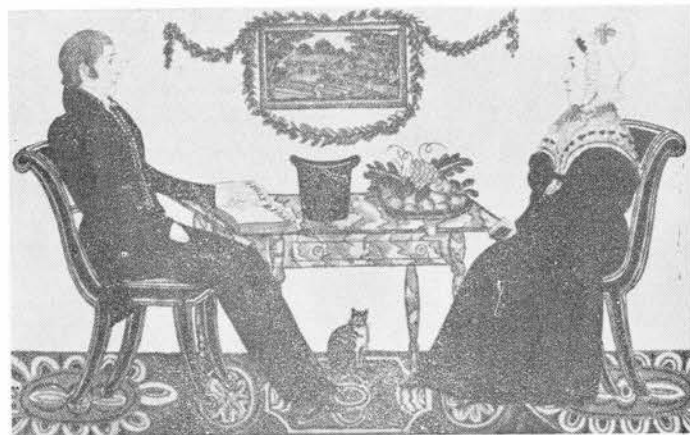
RAPHAEL PEALE,
După baie, 1823,
 Atkins Museum, Kansas City



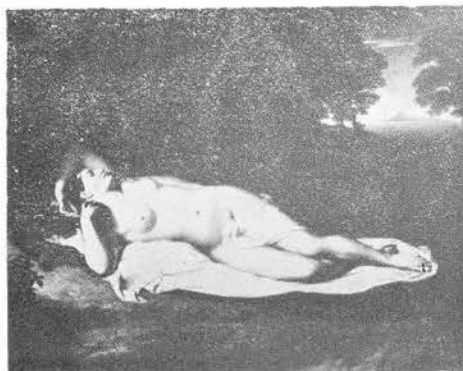
REMBRANDT PEALE,
Thomas Jefferson, 1805,
 New York Historical Society, New York



SAMUEL
F. B. MORSE,
*Susan Walker
Morse, muza,*
1837,
Metropolitan
Museum of Art



JOSEPH H. DAVIS,
*James și
Sarah Tuttle,*
New York
Historical Society,
New York

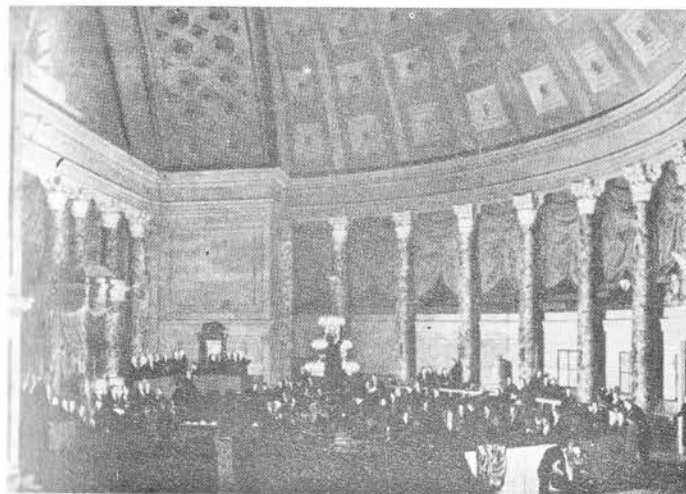


JOHN VANDERLYN,
Ariadna din Naxos,
1814,
Pennsylvania
Academy
of the Fine Arts,
Philadelphia



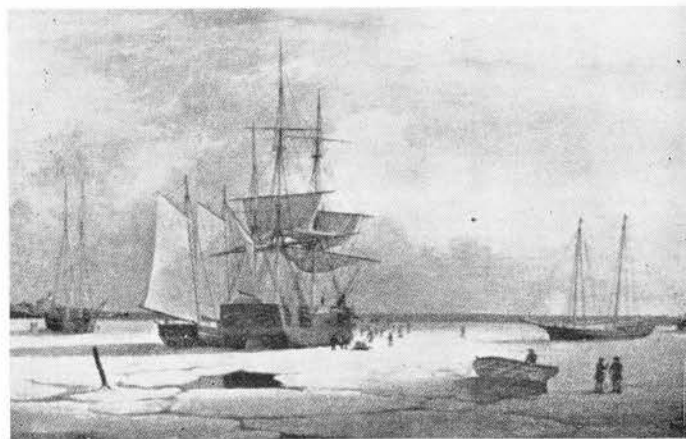
JOHN TRUMBULL,
Bătălia de la Bunker's Hill, 1786,
Yale University Art Gallery,
New Haven, Conn

SAMUEL F.B.MORSE
Vechea clădire a reprezentanților, 1823,
Corcoran Gallery of art, Washington, D.C.



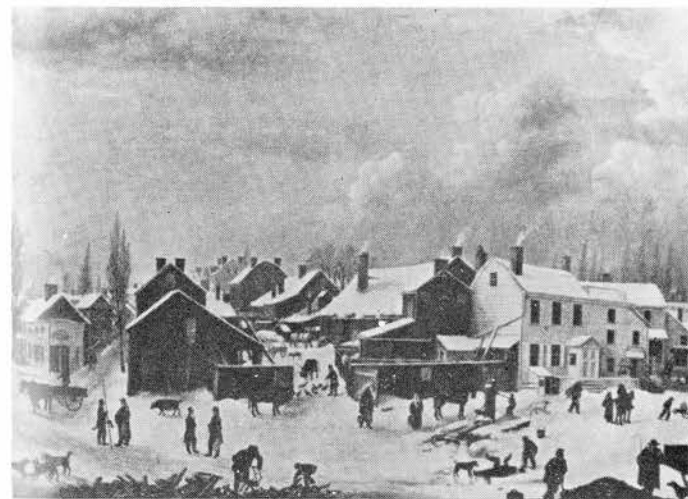


FRANCIS GUY,
Peisaj de iarnă la Brooklyn, pe la 1817—1820,
Brooklyn Museum, Brooklyn, N. Y.

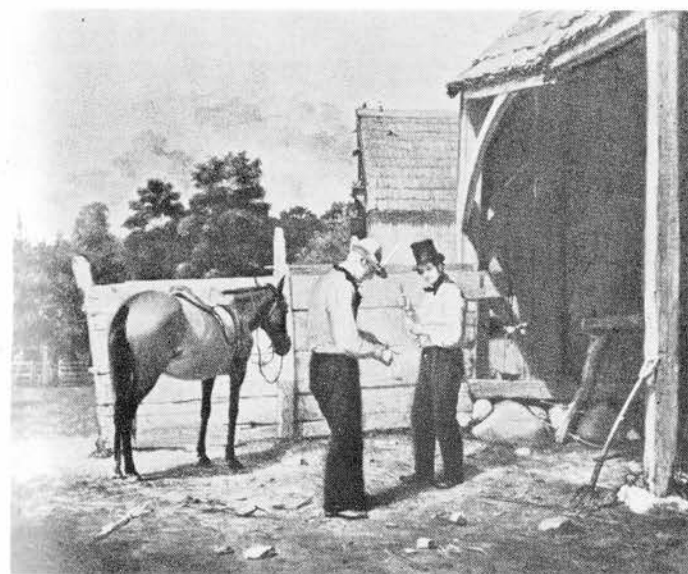


THOMAS COLE,
Meandru pe fluviul Connecticut, 1836,
Metropolitan Museum of Art

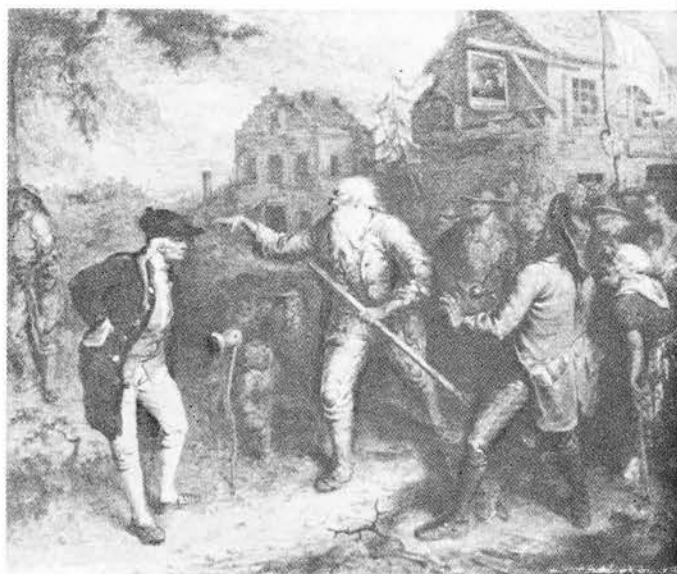
FITZ HUGH LANE,
Corăbii prinse în gheață
lingă Ten Pound Island, Gloucester, 1850—1860,
Museum of Fine Arts, Boston



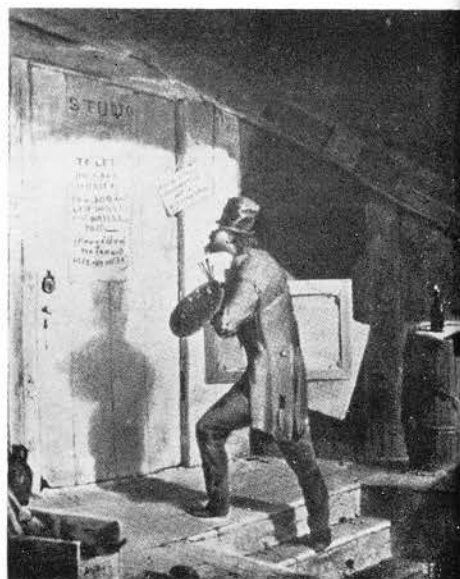
WILLIAM S. MOUNT,
Tocmeală pentru un cal, 1835,
New York Historical Society, New York



JOHN QUIDOR,
Întoarcerea lui Rip Van Winkle, 1829,
 National Gallery of Art, Washington, D.C.



DAVID GILMORE
 BLYTHE
Artă contra lege,
 Brooklyn Museum,
 Brooklyn, N. Y.



GEORGE CALEB BINGHAM
Negustori de blănuri coborînd pe Missouri, pe la 1845,
 Metropolitan Museum of Art

GEORGE CATLIN,
Velere panoramică a satului Mandan, 1832,
 Smithsonian Institution, Washington, D.C.

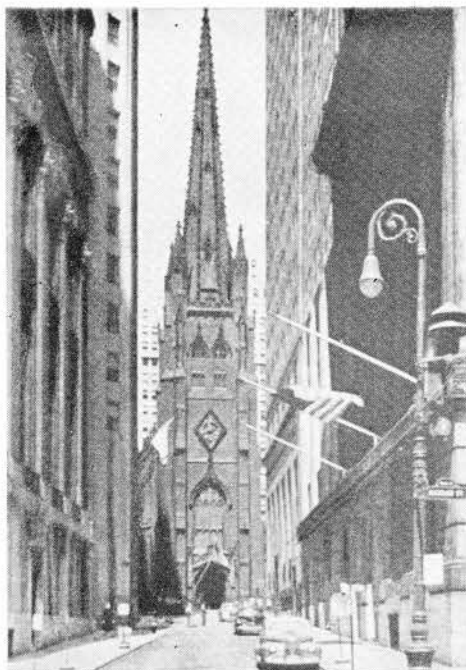


ALFRED J. MILLER,
Fortul Laramie, 1858—1860,
University of O'Klahoma Press

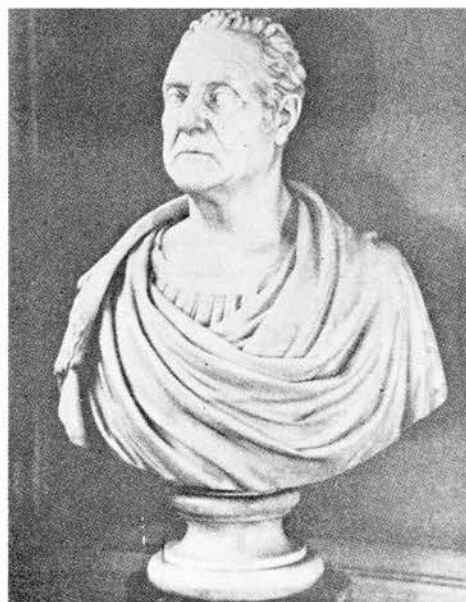
EDWARD HICKS,
Regatul liniștit, pe la 1848,
Brooklyn Museum, Brooklyn, N. Y.



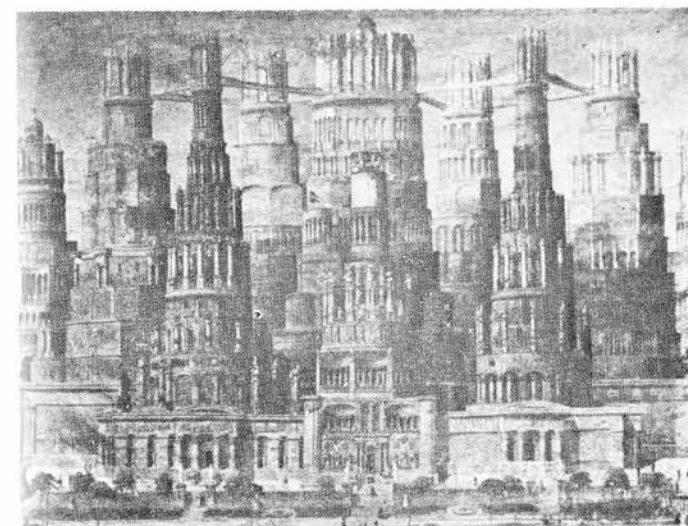
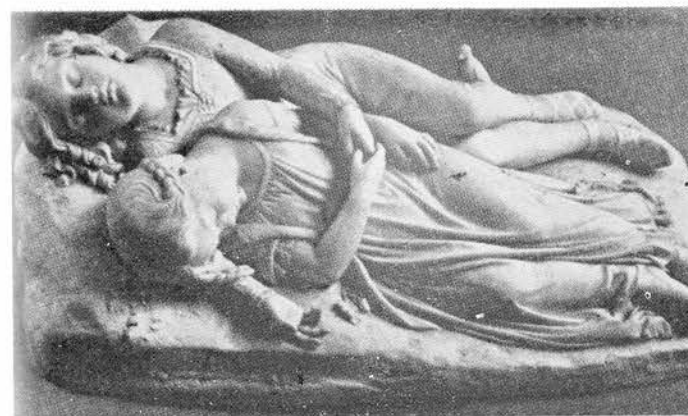
JOHN J. AUDUBON,
Carolina Parroquet, 1827—1838,
New York Historical Society, New York



RICHARD UPJOHN,
Trinity Church,
1846,
New York City,
Wayne Andrews
photograph



JOHN FRAZEE,
Thomas H. Perkins,
1834,
Boston Athenaeum,
Boston



THOMAS CRAWFORD,
Nevinovafi, 1851,
Metropolitan Museum of Art

ERASMUS FIELD,
Monument istoric al republicii americane,
pe la 1876,
Springfield Museum, Springfield, Mass.

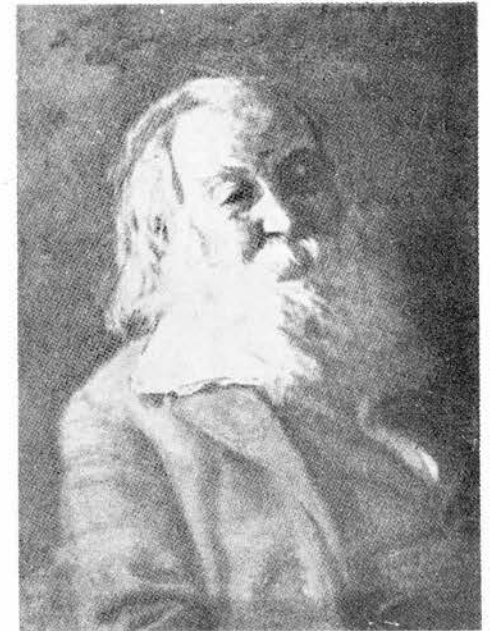
WILLIAM PAGE,
*Portrait of
D-ni Page,*
pe la 1860,
Detroit
Institute of Arts,
Detroit, Mich.



WILLIAM M. HUNT,
Autoportret,
1866,
Museum
of Fine Arts,
Boston

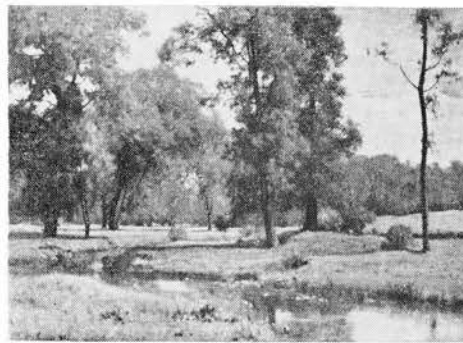


THOMAS EAKINS,
Walt Whitman,
1887,
Pennsylvania
Academy
of the Fine Arts,
Philadelphia



J. A. McN. WHISTLER,
*Portrait of
Théodore Duret,*
1883,
Metropolitan
Museum of Art





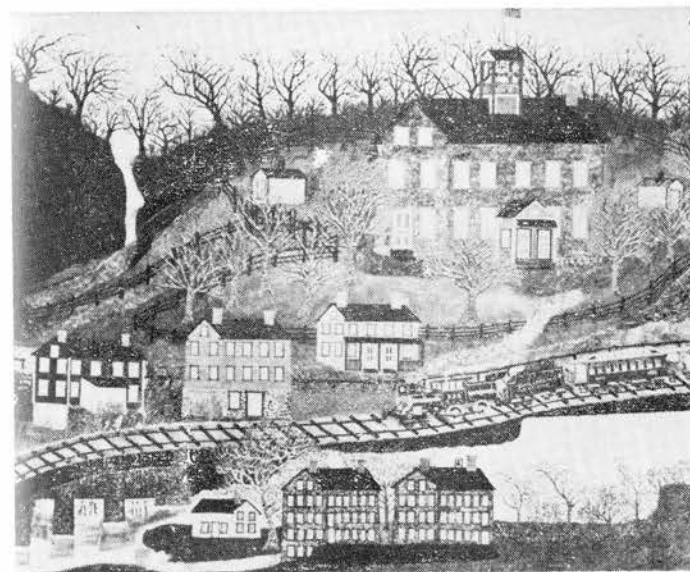
GEORGE INNESS,
Junie, 1882,
Brooklyn Museum,
Brooklyn, N. Y.



JOHN SINGER
SARGENT,
*Fiicele
lui Edward Boil*,
1882,
Museum
of Fine Arts,
Boston



ALBERT
PINKHAM RYDER,
*Siegfried
și fiicele Rinului*,
1875—1891,
National Gallery
of Art,
Washington, D. C.



JOSEPH PICKETT,
*Valea
Manchester*
1914—1918,
Museum
of Modern Art,
New York.



MARY CASSATT,
Baia,
pe la 1891,
The Art Institute
of Chicago,
Chicago



WILLIAM
MERRITT CHASE,
O vizită amicală,
1895,
National
Gallery of Art,
Washington, D. C.



WINSLOW HOMER,
Garda
1896,
Museum
of Fine Arts,
Boston

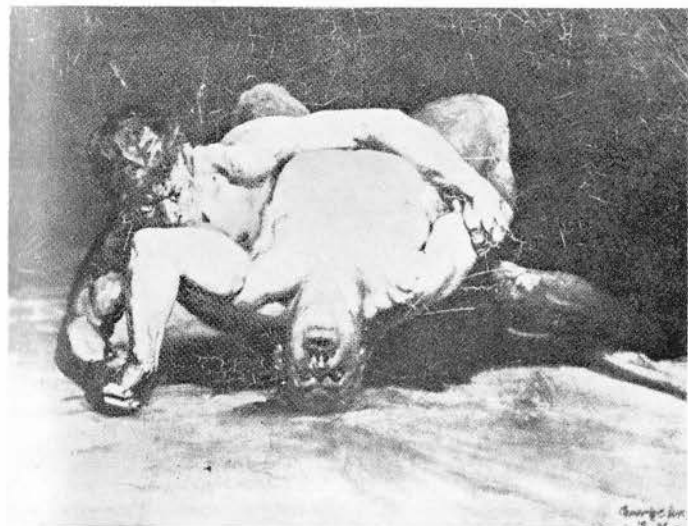


JOHN SLOAN,
Picnic,
1906—1907,
Whitney Museum
of American Art,
New York



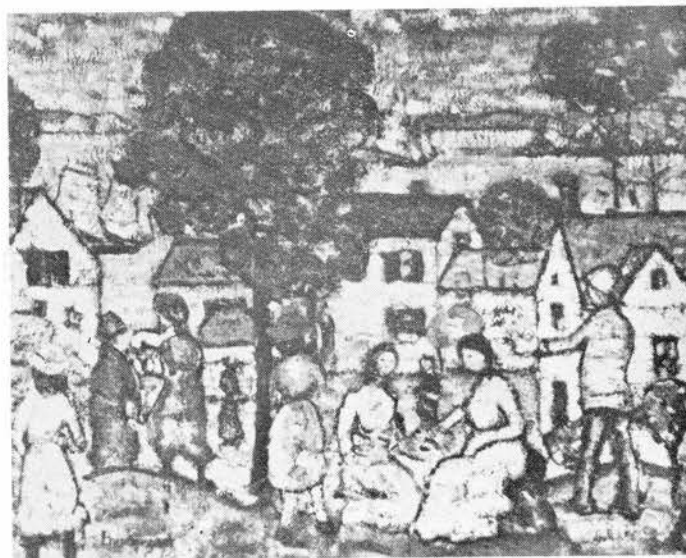
JOHN SLOAN,
Fifth Avenue, 1905,
Whitney Museum of American Art,
New York

GEORGE LUKS,
Luptătorii, 1905,
Museum of Fine Arts, Boston

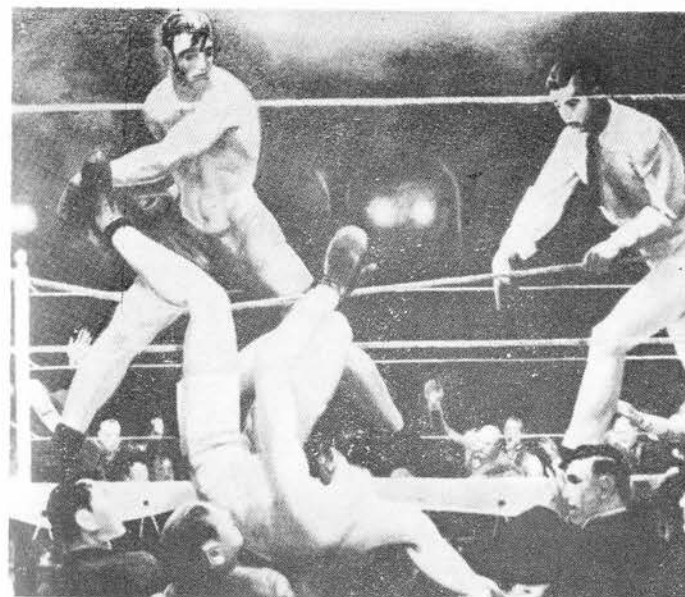




GEORGE LUKS,
Doamna Gamley,
1930,
Whitney Museum
of American Art,
New York



MAURICE
PRENDERGAST,
Vară timpurie,
1916,
Arizona State
College,
Tempe, Ariz.



GEORGE BELLOWS,
Dempsey și Firpo,
1924,
Whitney Museum
of American Art,
New York



MARY CASSATT,
*Tânăra probind
o rochie*,
Metropolitan
Museum of Art



AUGUSTUS SAINT-GAUDENS
Monumentul Farragut, 1881,
New York



GUTZON BORGLUM,
Caii lui Diomed,
1904,
Newark Museum,
Newark, N. J.



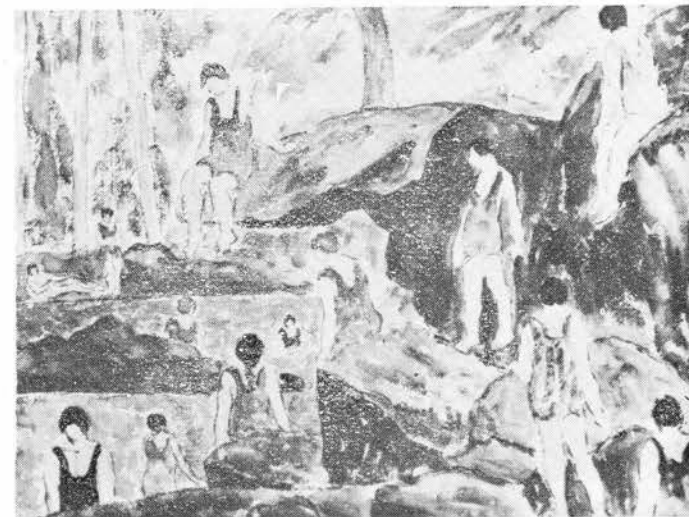
DANIEL
CHESTER FRENCH,
Alma Mater, 1903,
Columbia
University,
New York



WILLIAM
GLACKENS,
Nud cu mere,
1910,
The Brooklyn
Museum,
New York



EVERETT SHIM,
Revistă,
1908,
Whitney Museum
of American Art,
New York

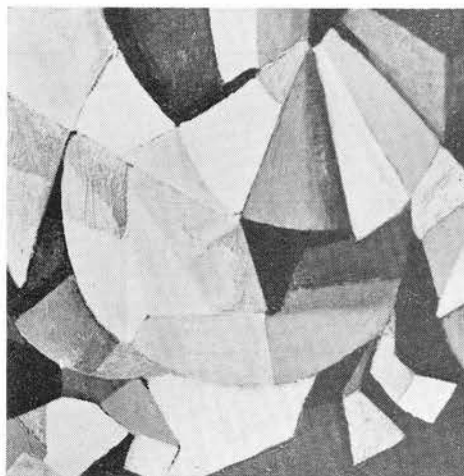


ABRAHAM
WALKOWITZ
Femei la scăldat,
1910,
ACA-Heritage
Gallery,
New York

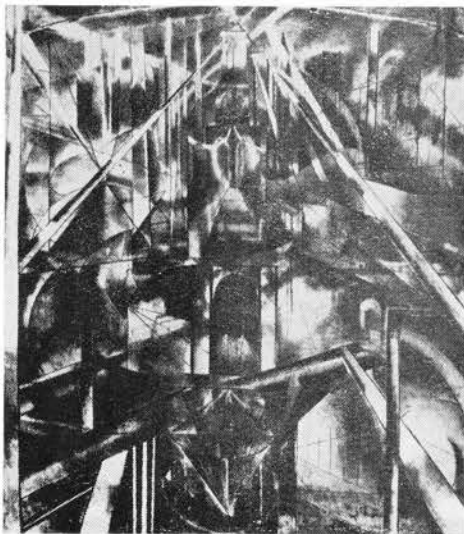


←
CHARLES BURCHFIELD,
Amiază la sfârșit de mai, 1917,
Whitney Museum of American Art, New York

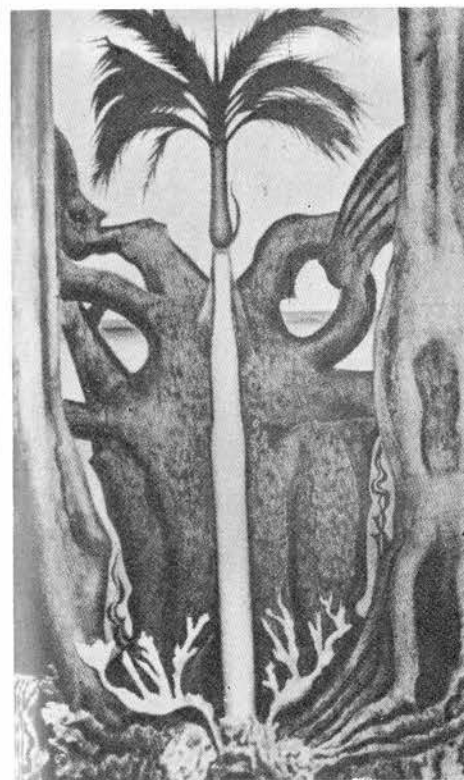
ARTHUR B. DAVIES,
Inorogi, 1906,
Metropolitan Museum of Art, New York



MORGAN RUSSELL,
Sincronie,
1914—1915.
Colecția Benjamin
Garber, New York



JOSEPH STELLA,
Brooklyn Bridge,
1917—1918,
Yale University
Art Gallery,
New Haven Conn.



JOSEPH STELLA,
Cintecul Barbadei,
1938,
New York

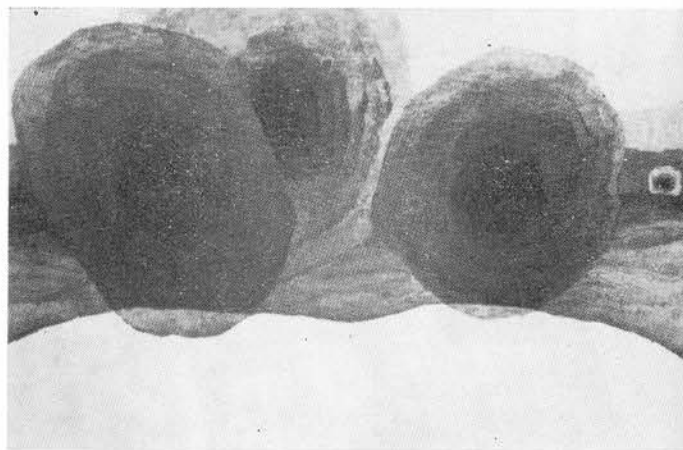
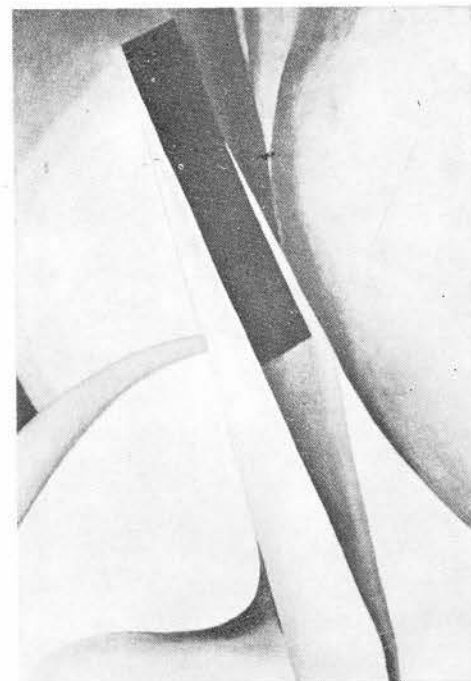


STANTON MACDONALD-WRIGHT
Sincronie în albastru-verzui,
1918,
Whitney Museum
of American Art,
New York



ARTHUR DOVE,
Muzică sentimentală,
1917
Metropolitan
Museum of Art,
New York

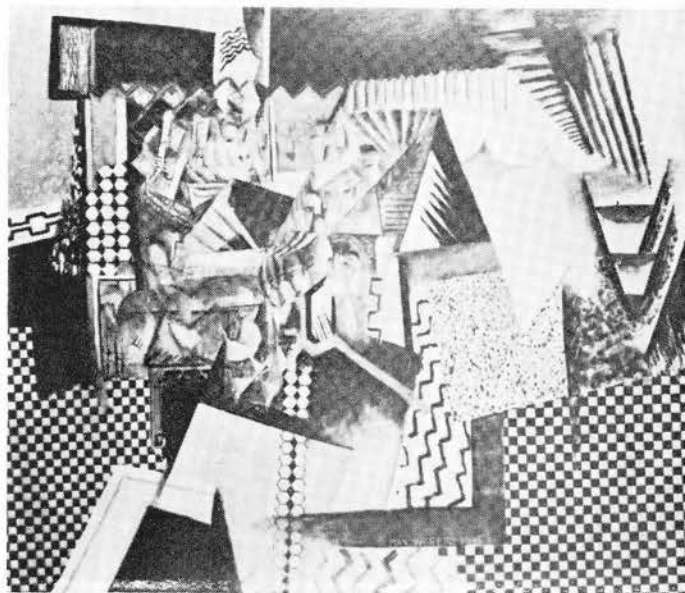
ARTHUR DOVE,
Sirene, 1929
Colorado
Springs Fine Arts
Center



GEORGIA O'KEEFFE,
Pată neagră, nr. 2,
1919,
Colecția
Irving Levick,
Buffalo, N. Y.

MAX WEBER,
Ritm în spirală,
1915,
Colecția
Joseph H. Hirshhorn
New York



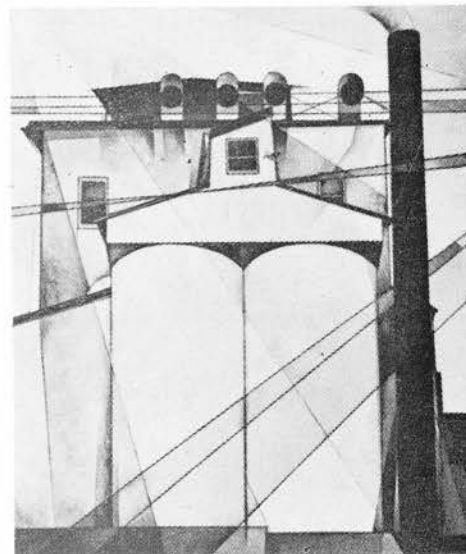


MAX WEBER,
Restaurant chinezesc,
1915,
Whitney
Museum
of American Art,
New York



WALT KUHN,
Loja,
1926,
Brooklyn Museum

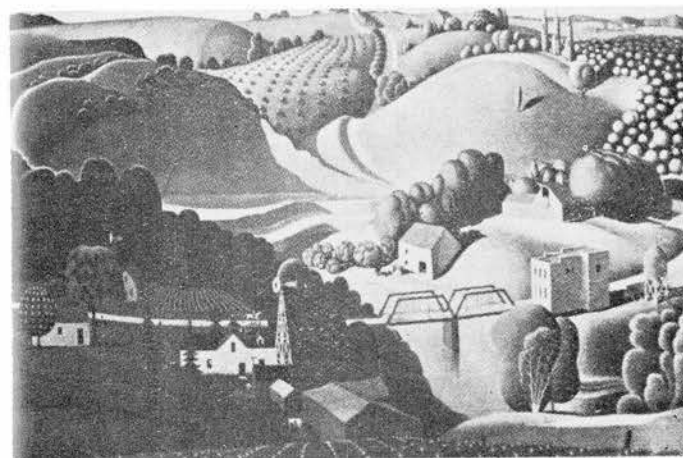
CHARLES DEMUTH,
Egiptul meu,
1927,
Whitney Museum
of American Art,
New York

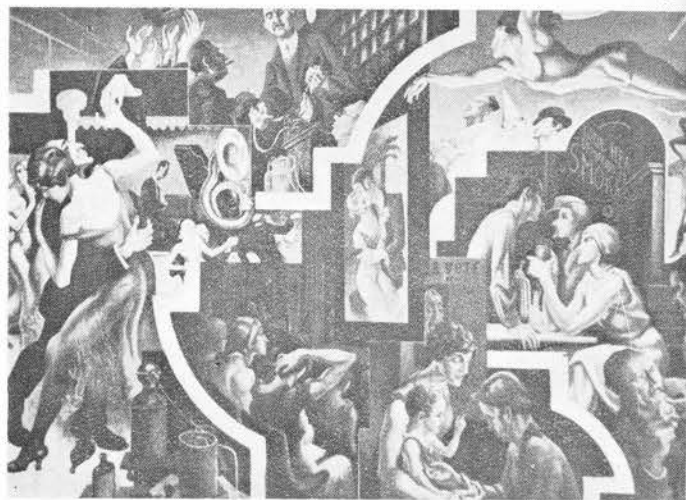


EDWARD HOPPER,
*O dimineață
de duminică*,
1930,
Whitney Museum
of American Art,
New York



GRANT WOOD,
Stone City, Iowa,
1930, Joslyn
Art Museum,
Omaha, Neb.

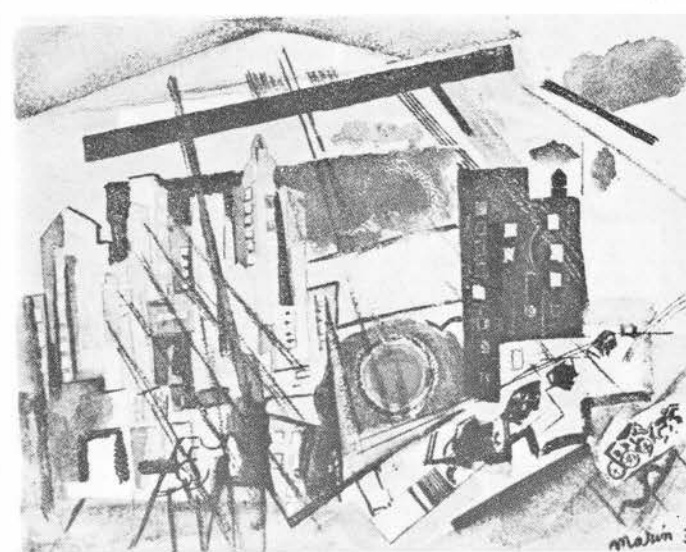




THOMAS HART BENTON, *Scene urbane*, 1930,
New School for Social Research,
New York

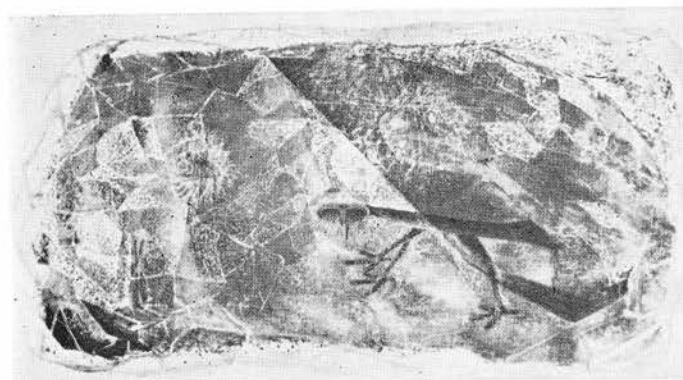
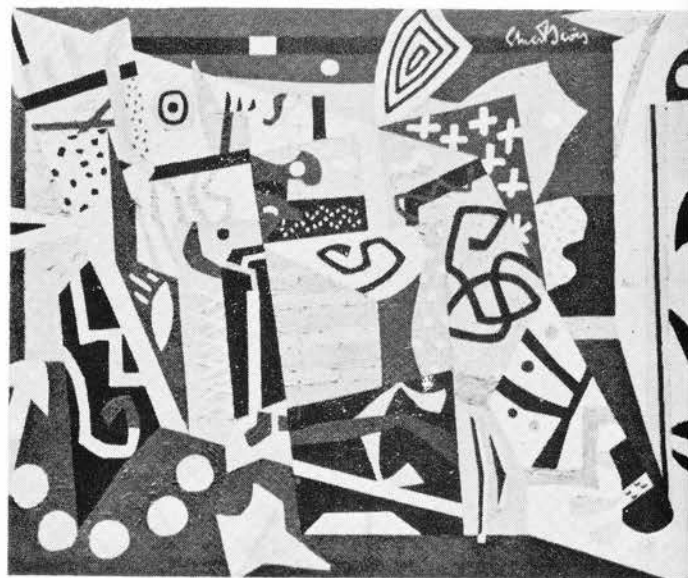
BEN SHAHN, *Pasiunea lui Sacco și Vanzetti*, 1931—1932,
Whitney Museum of American Art, New York

ALFRED MAURER, *Dublu portret*, către 1930,
Whitney Museum of American Art



←
CHARLES SHEELER,
Interior american, 1934,
Yale University Art Gallery,
New Haven

JOHN MARIN,
*Brooklyn
Bridge, Fantezie*
1932,
Whitney
Museum of Ame-
rican Art,
New York

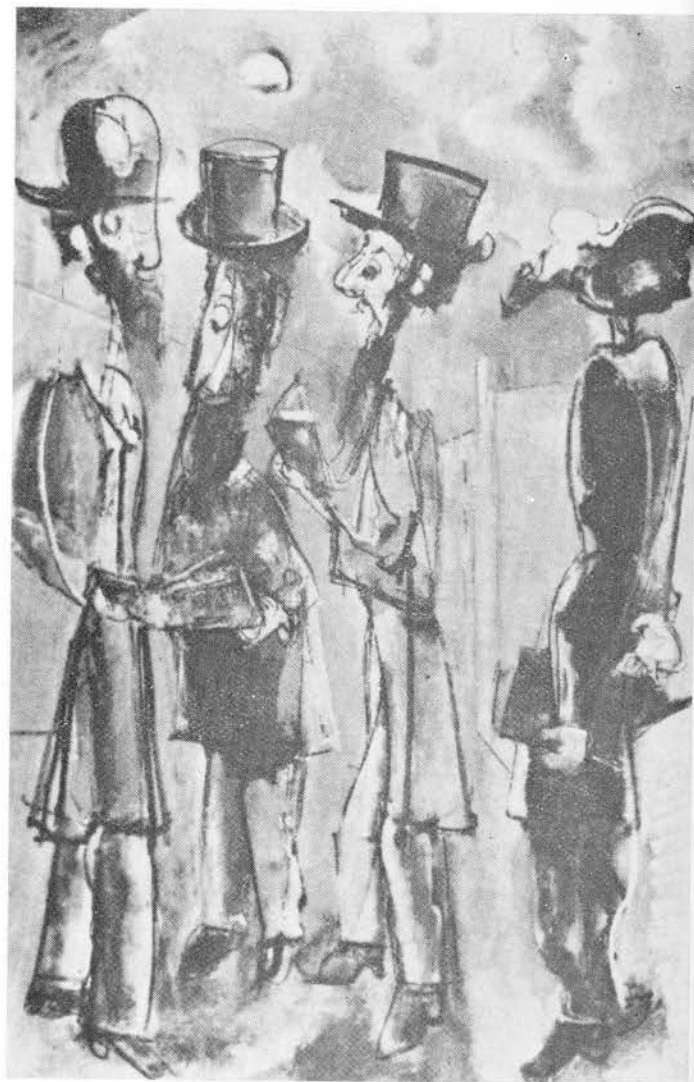


←
ELIE NADELMAN,
Două femei,
câtre 1934,
New York

STUART DAVIS,
*Natură moartă hot
pentru șase culori,*
1940,
New York

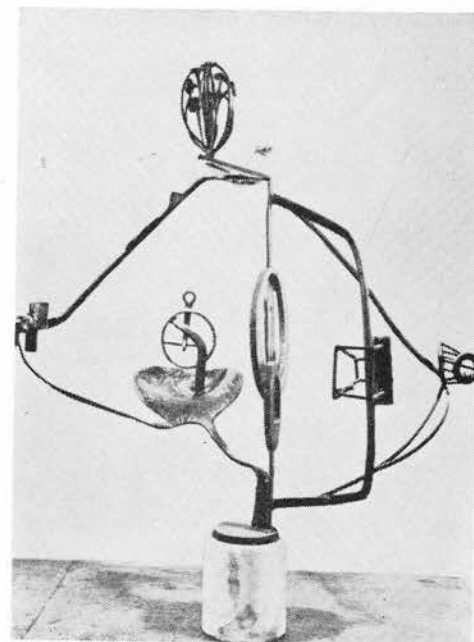
MORRIS GRAVES,
Pasărea în spirit, 1940—1941,
Whitney Museum of American Art,
New York

ANDREW WYETH,
Lumea Cristinei, 1948,
Museum of Modern Art,
New York

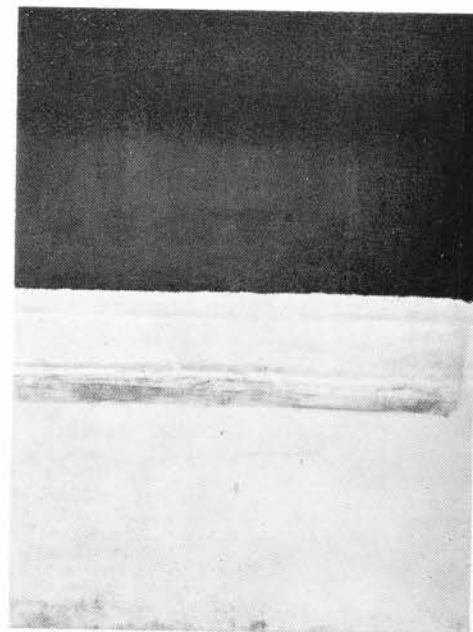


MAX WEBER,
Adorarea lunii, 1944.
Whitney Museum of American Art, New York

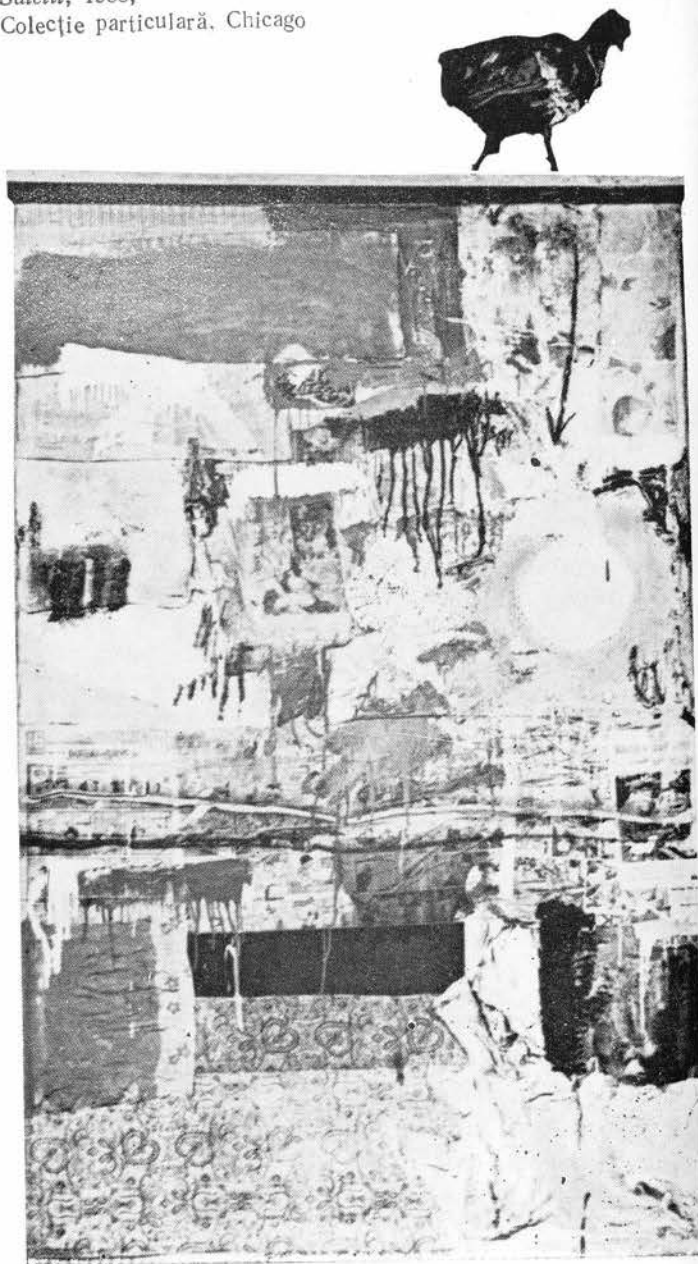
DAVID SMITH,
Blackburn,
cîntecul unui fierar
irlandez,
1950,
New York



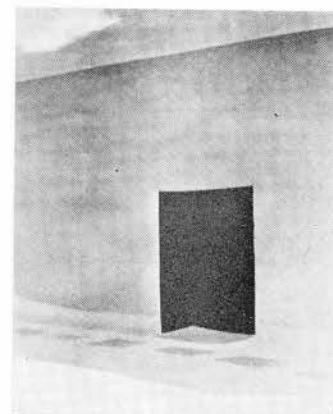
MARK ROHTKO,
Negru, roz
și galben pe oranj,
1951—1952.
Colecția
William Rubin,
New York



ROBERT RAUSCHENBERG,
Satelit, 1955,
 Colecție particulară, Chicago



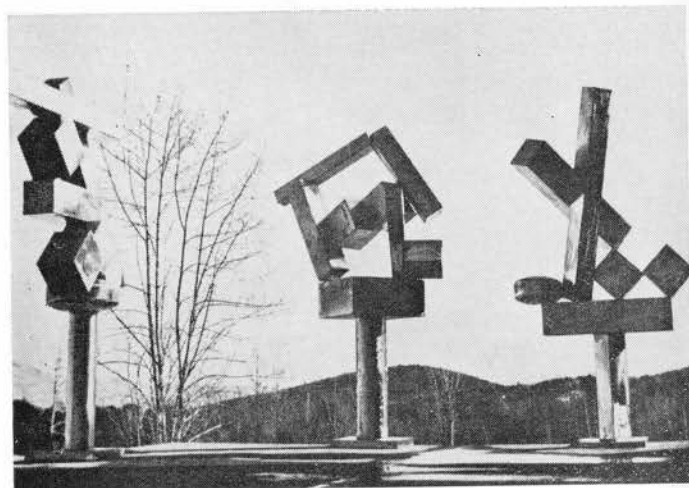
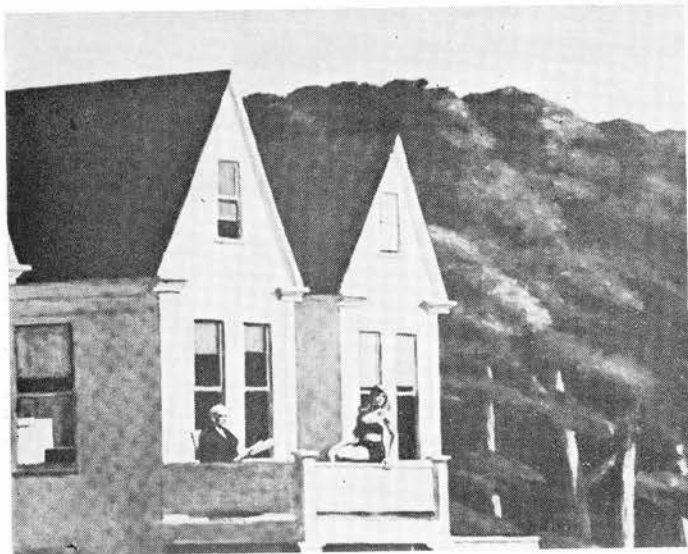
JACKSON POLLOCK,
*Pictură murală
 pe fond roșu indian*,
 1950,
 Colecția
 William Rubin,
 New York



GEORGIA O'KEEFFE,
Patio cu nori,
 1956.
 Milwaukee Arts
 Center



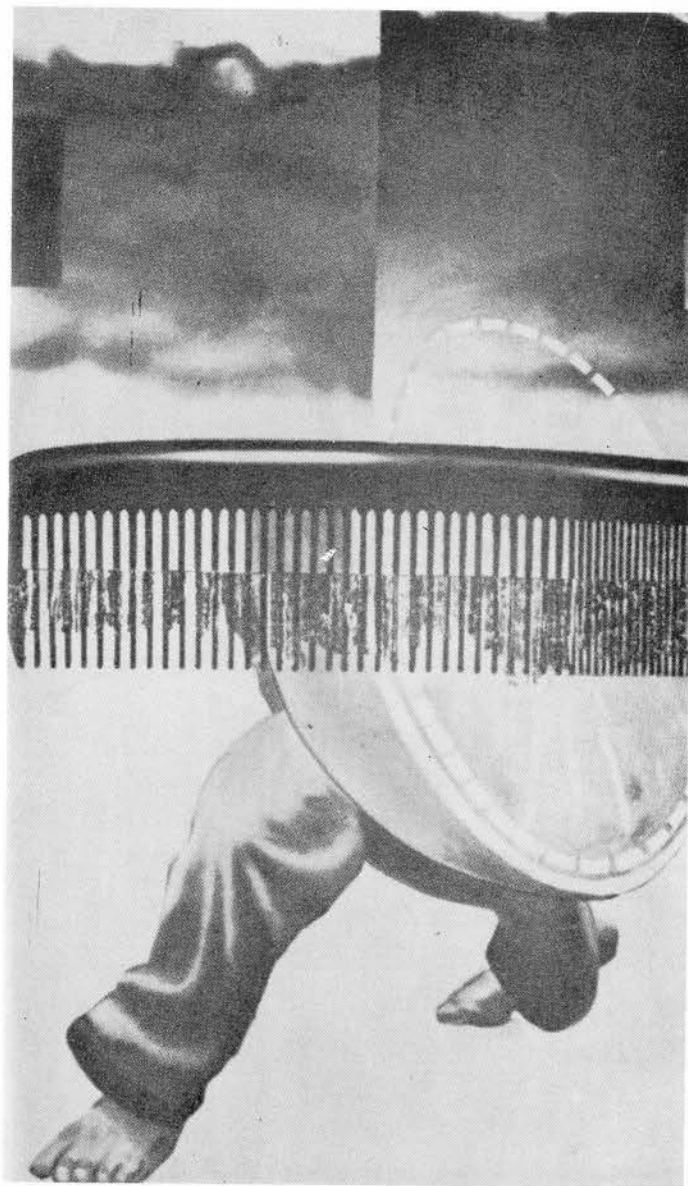
STUART DAVIS,
The Paris Bit,
 1959,
 Whitney Museum
 of American Art,
 New York

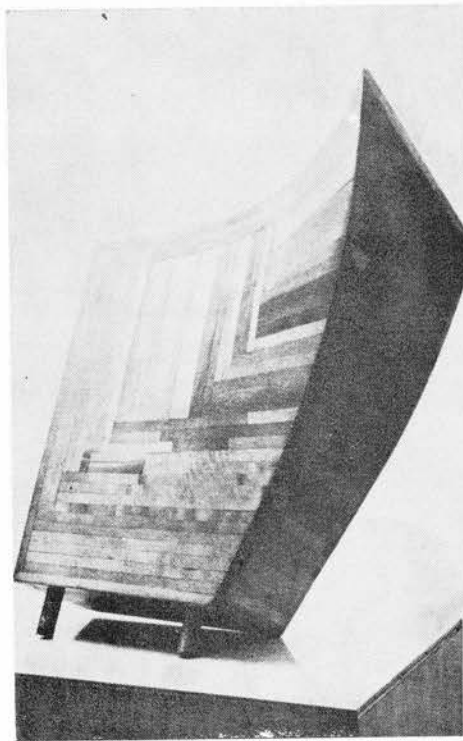


EDWARD HOPPER,
Second-story sunlight, 1960,
Whitney Museum of American Art, New York

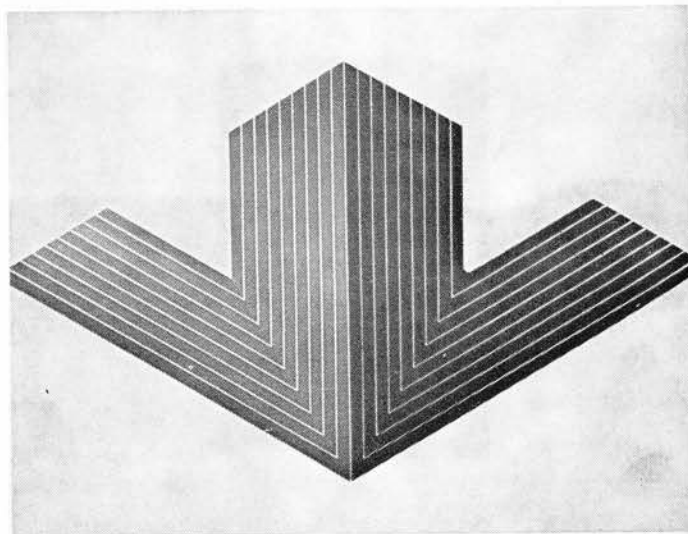
DAVID SMITH,
Cubi XIX, 1964, *Cubi XVII*, 1963, *Cubi XVIII*, 1964,
Malborough-Gerson Gallery, Inc. New York

JAMES ROSENQUIST,
Dimineața devreme, 1963,
New York





GABRIEL KOHN,
Acroter, 1960.
Museum
of Modern Art,
New York



FRANK STELLA,
Ifafa II, 1964,
New York

Ce mai poate urma? Alte combinații, alte dezaorduri, ale gesturi?¹

Richard Diebenkorn exprima sentimentele mai multor artiști ai generației de după război: „Am ajuns să nu mai am încredere în dorința mea de a face să explodeze pictura și să o supraestimez din punct de vedere formal”². Diebenkorn, David Park și alți pictori californieni s-au întors spre valori umane mai statornice, spre confesiunea lirică, spre o exprimare mai ușor de înțeles a obiectului.

Un alt curent, promovat tot de generația tânără protesta împotriva abstracționismului în numele „nevoii de a defini funcția artei într-o epocă în care războiul se aude încă, surd, în amintirea noastră, când aflăm cu înfiorare despre crimele din lagărele naziste”, când „primejdia atomului amenință întreaga umanitate, când vechile tradiții apar șubreze de o tehnologie și o automată în care omul nu mai e înțeles în sensul adevărat al valorii lui”, într-o lume „care a devenit un spațiu al acțiunii, încetînd a mai fi un simplu spectacol”³.

În deceniul al șaselea al secolului, un tânăr artist, Robert Rauschenberg a încercat să dea răspuns acestor probleme complexe ale artei contemporane, printr-o întoarcere la obiect, tot așa cum, cu patruzeci de ani mai devreme, Marcel Duchamp crezuse că se poate opune dizolvării post-impresioniste a formei, proclamînd estetica „lucrului-gata-făcut”. „Nu există, spunea Rauschenberg, materiale care, introduse în pictură, provoacă emoția, și altele care nu-l mișcă pe privitor din inerție. Totul depinde, fără îndoială, de tensiunea lăuntrică a artistului, de dramatismul lucrurilor pe care vrea el să le spună... O pereche de ciorapi se potrivește la fel de bine

¹ Richard Diebenkorn, *And...After That?*, în „Arts News”, nr. 4/1958, p. 37

² Cf. Eleanor C. Monroe, *Figures to the Fore*, în „Horizon”, iul. 1960, p. 114

³ Ben. B. Seligman, *Most Notorious Victory: Man in an Age of Automatization*, New York, 1966, p. 402

comunicării artistice ca și lemnul, cuiele, uleiul și pînza. Nu există subiecte inexpressive prin ele însele. Pictura se află în relație deopotrivă cu arta și cu viața¹.

Curentul inițiat de Rauschenberg a fost numit *pop-art*, prescurtare a vocabulei „artă populară”. În deceniul al șaptelea, termenul *pop* a căpătat o circulație foarte largă, acoperind sfere diferite ale culturii și, câteodată, și-a pierdut semnificația inițială. De aceea, în ultimii ani, pictura, literatură, muzica, filmul care se opun formelor tradițional-burgheze au căpătat un alt nume, după părerea unor intelectuali radicali mai potrivit protestului reprezentat de ele: „counte-culture”, contracultură. *Pop-artul* din deceniul al șaselea și curente care au provenit din el nu se înglobează în cultura *pop* de astăzi, și, cum s-ar spune într-un generic de film, „orice asemănare de nume e pur întâmplătoare”.

Pop-artul (numit de unii și „noul realism”) „s-a născut din nevoia de a face din nou vizibilă lumea materială”². După câteva decenii în care definițiile metafizice ale artei avuseseră o circulație largă, generația anilor '50 a năzuit să reinstaureze „cultul locului comun”, în tradiția lui Robert Henri și a școlii sale. *Pop-artul* este, cum s-a spus, „un produs al erei mijloacelor noi de comunicare, a acelei *mass-media* care vrea să facă din cultură un bun de larg consum”³.

Asemenea definiții, formulate câteodată mai cu seamă metaforic decît filozofic, se cuvin privite cu anume rezervă. E adevărat că Rauschenberg și partizanii săi se împotriveau artei abstracte, fiindcă ea pretindea o sensibilitate și o intuiție specială pentru a putea înțelege temele transfigurate de liniile și de culorile ei și comunicarea cu privitorul era foarte anevoioasă; dar ironiile

¹ Cf. Joseph Anderson, *Rauschenberg*, în „Arts News”, nr. 6/1968, p. 38.

² Dore Ashton, *The Unknown Shore: A View of Contemporary Art*, Boston, 1962, p. 106.

³ Frank Bartholomew, *Art and Mass Media*, în „Harper's”, nr. 5/1961, p. 62.

noii școli la adresa instituțiilor americane, a moravurilor micii burghezii, erau formulate într-un limbaj al absurdului și satira ei nu este întotdeauna mai ușor de înțeles de publicul neavizat.

Originalitatea ei este așa cum a subliniat Rauschenberg însuși, relativă, de vreme ce dadaismul francez și german propuseseră soluții similare încă din ajunul primului război mondial. E drept, însă, că *pop-artul* nu a tentat să fie neapărat o „anti-artă” și că atitudinea lui estetică nu este cu totul negativistă. Lumea nu este privită ca o entitate adversă individului; artistul școlii *pop* ironizează numai ceea ce ar constitui „excescența absurdă, forma socială perversită”¹. Temele celor mai mulți artiști ai curentului sînt preluate din mediul imediat al americanului din aceste decenii, invadat de reclame comerciale, de sticle de *Coca-Cola*, de cutii de supă concentrată, de aparate „General Electric”, de seriale de televiziune, de *comics*-uri, de deodorizante, de hamburgeri și de automobile. Era ca și cum americanul obișnuit ar fi descoperit pe neașteptate această lume, în mijlocul căreia trăise fără s-o observe și care i s-a revelat în pictura *pop*.

„Au fost mulți artiști talentați care au practicat această pictură. Erau cu toții personali în modul lor de creație, dar păreau, cei mai mulți dintre ei, că vor să răspundă, în primul rînd, nevoilor pieței de artă care, într-un fel, i-a încurajat să picteze pentru bani și pentru succes imediat, în loc de a-i determina să dezvolte calitățile picturale ale operei. Supracomercializarea și vînzările la prețuri spectaculoase ale tablourilor lor au dus totul la un sfîrșit brusc”².

Evoluția lui Rauschenberg este, din acest punct de vedere, diferită. O perioadă relativ lungă, el a creat o operă în care implica „tensiunea dintre pictura în ulei, mînuită fără vreo regulă precisă, apropiată de stilul expresionist al lui de Kooning,

¹ Robert Rauschenberg, *Yes and No*, în „Magazine”, nr. 4/1959, p. 4.

² George M. Cohen, *op. cit.*, p. 240.

și obiectele reale, aproape invariabil materiale «găsite», într-o stare variabilă de descompunere¹. Pinza era inclusă și ea în pictură ca un „obiect real“, era interpretată ca „o formă“, pusă în relație cu „formele pictate“, sau ca „un depozit al culorii“. În primii ani ai deceniului al șaselea pictura lui se reducea, astfel, la niște benzi late, de dimensiuni și de intensitate coloristică egală, ca un fel de gard larg, cu scândurile aproape lipite una de alta.

După aceea, acceptând colajul ca formă a apropierei de real, el insera fotografii decupate din ziare, reclame, afișe, obiecte de metal, de material plastic, de lemn, de pânză, pe care le risepa la întâmplare pe suprafața picturii. Opera de artă „nu cuprindea nici un mesaj ascuns, nici un sens filozofic, exceptând, poate, comentariul de ordinul cel mai general al ritmului și al stilului lumii contemporane“². Dar Rauschenberg exprima, totuși, o dilemă a societății americane: obiectele adunate de el aveau un sens și un rol funcțional în locul de unde fuseseră desprinse, dar contextul nou în care erau așezate era distrus, devenea irațional și inexplicabil; opera lui din acea perioadă a fost comparată cu Teatrul Absurdului despre care un exeget lucid al culturii burgheze contemporane, Marshall McLuhan, spunea că „dramatizează dilema recentă a... omului de rațiune care pare a nu fi implicat în acțiune“³.

O expoziție mai recentă, deschisă în vara lui 1970 la Pasadena, lângă Los Angeles, dezvăluia un moment, după părerea mea semnificativ nu numai pentru arta lui Rauschenberg, ci pentru atitudinea multor artiști din generația sa în această epocă agitată, într-o societate confruntată de atâtea contradicții. Colajul de odinioară a căpătat acum un sens social mai precis: titlurile și fragmentele de articole din presă nu mai erau

¹ Alan Solomon, *Robert Rauschenberg*, New York, 1963, fără numărul paginii

² Matthew Baigell, *op. cit.*, pp. 253–254

³ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Londra, 1964, p. 20

luate pur și simplu la întâmplare. Ele erau alese din ziarele în care se publicau știri despre războiul din Asia de Sud-Est, despre asasinarea președintelui Kennedy, a lui Martin Luther King, despre mișcările studențești, despre experiențele nucleare. Megafoane, instalate în sala muzeului, transmiteau fără încetare fragmente imprimate pe bandă, frânturi de cuvântări, strigătele demonstranților luptând cu poliția, împușcături, vuietul mulțimii la Dallas, bubuitul bombelor. Impresia era foarte puternică, sincretismul înceta de a fi un scop în sine.

În ultimii ani s-a precizat tendința de a-l socoti pe Rauschenberg ca pe un artist a cărui creație are numai unele vagi legături cu pictura *pop*. Din această perspectivă, *pop-artul* ar avea o configurație mai clar definită, el cuprinzând ceea ce McLuhan numea, cu un termen poate ambiguu, „popular media“, incluzând *comics*-urile, afișele de film, reclamele. Cineva sugera că aceste imagini ar părea că sînt „gata ambalate pentru consum, mai curînd decît pentru contemplare“¹. Dînd imaginilor cotidiane, uneori vulgare, dimensiuni monumentale și „explorînd deșeurile azvîrlite de societatea tehnologizată, *pop-artul* pare a fi atins rutina într-un asemenea grad, încît singurul sentiment care-i rămînea este acela al unei totale deznădejdi“². Disperarea artistului confruntat de o societate mecanizată, pe care o exprima, la începutul secolului, artiștii europeni din generația lui Kandinsky, nu excludea — cel puțin — posibilitatea acțiunii individului. E adevărat că artiștii expresioniști ai acelei vremi credeau adesea că ei sînt singurele ființe umane care mai pot determina schimbările lumii; dar generația *pop-artului* ajunge la concluzia că lumea nu mai oferă nici o posibilitate de acțiune individuală. „Culorile strălucitoare ale *pop-artului* ascund nefericirea care mocnește dedesubt.“³

¹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 254

² Ben. B. Seligman, *Most Notorious Victory...* p. 374

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 254

Pop-artul e o pictură lipsită de complicații formale; calitățile lui de „produs în serie” au fost subliniate de Roy Lichtenstein care declara cândva: „înțelesul operei mele e acela că ea e o creație industrială”¹ și de Andy Warhol: „motivul pentru care pictez cum pictez este că aș vrea să fiu o mașină, și simt că tot ceea ce fac și fac ca o mașină e tot ce aș dori să fac”².

Concentrându-se invariabil asupra componentelor individuale și nu asupra imaginii de ansamblu, *pop-artul* reprezenta ceea ce vedea pictorul la un anumit moment, refuzând construcțiile ample compoziționale cu multe personaje, peisajul sau confesiunea lirică. Cataloagele de expoziții *pop-art* sînt adevărate antologii de locuri comune, de fetișuri ale existenței cotidiene americane. James Gill pictează personaje ale filmelor cu cowboy, Robert Indiana reconstituie, în complicate mașinării de oțel, sticlă, smalt, neon, interioarele restaurantelor construite în serie la marginea marilor șosele.

Roy Lichtenstein pictează scene de *comics*, în care sînt reproduse personajele ilustrațiilor din paginile distractive ale ziarelor. Impresia de „decupaj din realitate” e susținută de banalitatea portretelor de o searbădă frumusețe, asemenea celor din reclamele cosmetice, de clăbucii în care sînt inserate dialogurile, și chiar de punctele așezate în rînduri ordonate, imitînd rasterul fotografiilor de ziar. Claes Oldenburg construiește forme de ghips sau de vinilin umplute cu iarbă de mare; unele înfățișează, în detalii naturaliste, scene ale vieții de periferie, cu femei ostenite aplecate deasupra scîndurii de călcat, ca într-un faimos tablou al lui Picasso. Altele sînt hamburgeri imenși, prăjituri pictate cu grijă pentru a reproduce cît mai fidel realitatea, și care vor să simbolizeze „banalitatea rituală a mîncării în America”.

¹ Cf. G. R. Swenson, *What Is Pop Art?*, în „Art News”, nov. 1963, p. 26

² Cf. *ibid.*, p. 63

James Rosenquist comentează „visul american” al vacanței, reconstituit din afișe strident colorate ale agențiilor de voiaj și ale celor de închiriat automobile. În ultimii ani, opera lui a căpătat un caracter mai net protestatar, cuprinzînd scene ale războiului din Vietnam, în care sînt amestecate simboluri ale „inconștienței domestice”, bigudiuri, rujuri de buze, bețe de golf. Andy Warhol (regizor, de cîtăva vreme, al unor filme foarte controversate) construiește obsedante repetiții ale fetișurilor mic-burgeze; stele de cinema (Marilyn Monroe, 1962) sau cutiile de supă Campbell (100 de cutii, 1962). Aceeași temă a comercializării vieții zilnice e reluată de Tom Wesselmann care, pe ecranul unui aparat real de televiziune, aplică decupaje ale reclamelor de coca-cola, etichete ale sticlelor de bere, pachete de țigări „Lucky Strike”, laolaltă cu imagini ale Capitoliului din Washington și cu portrete ale președinților de odinioară ai Statelor Unite. „Mitul american” e, astfel, atacat „ireverențios”, fără — însă — ca artistul să propună valorile pozitive vrednice să fie cultivate. Marina Stern a creat „picturi audio-vizuale”, precum *Judecata din urmă*, de pildă, în care un înger, ținînd în mînă claxonul unui automobil de sport, strigă „Pocăiți-vă!” cînd se apasă pe un buton de cauciuc.

Dar *pop-artul* nu poate da decît răspunsuri parțiale complicatelor probleme ale societății americane contemporane. Prea direct ancorat în realitatea imediată, îi lipsește, cum s-a spus, „perspectiva viitorului”¹. Explozia tehnologică nu poate fi interpretată ca un pericol în sine, tot așa cum nici crearea unor forme inteligibile ale culturii nu poate fi un păcat al civilizației moderne. Problema stă, desigur în atitudinea pe care o ia intelectualul față de aceste procese în soluțiile propuse de el ca invazia de informație computerizată, arta produsă în serie, să nu înă-

¹ Vezi Dorothy Gees Seckler, *The Artist in America: Victim of the Culture Boom*, în „Art in America”, nr. 6/1963, p. 36 și urm.

bușe ceea ce e autentic. *Pop-artul* a semnalat pericolul, dar nu a creat, cel puțin deocamdată, valorile care să-i reziste.

Arta lui Rauschenberg și a celorlalți artiști ai grupului se întemeiază pe o viziune pesimistă asupra „epocii mașinii”; deși, câteodată, ironia e benignă, se deslușește întotdeauna o imposibilitate romantică de adaptare. Cu mijloace tehnice la început, asemănătoare celor introduse de *pop-art*, artiștii aparținând altor curente aspiră „să descopere în geometriile descrise de ecuațiile complexe rezolvate de computer, în macroscopia celulelor, în aranjamentul moleculelor din materialele plastice până acum necunoscute, frumuseți peotriva celor descoperite cîndva de grecii antici și de artiștii Renașterii în alte proporții naturale, la fel de complexe pe atunci”¹.

E foarte greu să se traseze granițele între grupări care se autointitulează *op-art* și „Mișcarea Hard-Edge” („a marginilor precise”). Cu puține excepții, toți acești artiști pictează forme clar definite, iar culoarea strălucitoare, saturată, sugerează precizia rece a mașinii. *Op-artul* tinde să accentueze relațiile cromatice, adesea restrîngîndu-și interesul la manipularea „unor efecte fiziologice asupra privitorului care percepe marginile formelor ce se ordonează logic”². Curentul se revendică mai mult de la constructiviști și de la Mondrian decît de la *pop-artul* la care unii dintre artiști au subscris o vreme. În 1965, în catalogul unei expoziții *op*, se fixau, inflexibile, șase categorii ale picturii create în stilul acestei școli, nici una nesugerînd în vreun fel maniera *pop*.³

Richard Anuszkiewicz rezuma astfel doctrina mișcării: „Opera noastră e o operă complet experimentală și pune accentul pe efectul culorilor complementare de intensitate maximă, cînd sînt

juxtapuse, și pe schimburile optice care se produc în acest proces. De asemenea, ea este un studiu al efectului dinamic al întregii compoziții coloristice în condițiile schimbătoare ale luminii, și ale efectului luminii asupra culorii”¹.

Un alt fruntaș al curentului, Ad Reinhardt, a încercat să dea esteticii acestei picturi un sens filozofic mai adînc decît explicațiile relativ simple ale lui Anuszkiewicz; după ce a publicat și el un manifest, un fel de „scurt manual de sfaturi practice pentru pictorii *op*”², s-a îndreptat spre un misticism de origine extrem-orientală și a proclamat filozofia „obiectului clar definit, independent și separat de toate celelalte obiecte și determinări, de circumstanțele în care nu putem să deslușim ce avem de ales sau din care nu putem face ce-am voi să facem, al căror înțeles nu-l putem desprinde sau tîlmăci, din care nu putem extrage absolut nimic”³.

De altfel, Reinhardt nu e socotit, în pofida adeziunii lui explicite la *op-art*, ca un reprezentant tipic al mișcării; mijloacele lui de expresie sînt adesea cele ale abstracționismului, și foarte rareori pictura lui lasă să se deslușească o construcție strict geometrică sau algebrică, element fundamental în concepția artiștilor *op*. În egală măsură, „Mișcarea Hard-Edge” păstrează, în formularea relației dintre formă și spațiul pictural, criterii ale expresionismului abstract. Asemenea predecesorilor lor din prima generație a „școlii de la New York”, artiștii care au aderat la această mișcare vor să-și păstreze libertatea în alegerea formelor (deși ei împlinesc această operație de selecție cu mai puțin respect față de ritualul „accidentalului” și al „gestului”). Al Held, promotor al mișcării, declara odată: „Am

¹ Mario Amaya, *Pop Art and After*, New York, 1966, p. 104.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Vezi Dr. William C. Seitz, *The Responsive Eye*, New York, 1965.

¹ Richard Anuszkiewicz, *The Afterimage*, în „The Arts”, nr. 1/1971, p. 33.

² Cunoscut sub titlul de *Cele 12 nu-uri*: „Nici o structură, nici o caligrafie, nici o schiță, nici o formă, nici un desen, nici o culoare, nici o lumină, nici un spațiu, nici un timp, nici o proporție, nici o mișcare, nici un obiect”.

³ Răspuns la un chestionar publicat în revista „It is”, nr. 2/1966.

considerat că amândoi cei doi poli — Mondrian, care a reprezentat obiectivitatea, și Pollock, care a reprezentat suprema subiectivitate — pot fi făcuți să se întâlnească¹.

Artiști cu personalități diverse, precum Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, s-au apropiat, însă, mai mult de ideile lui Rauschenberg decât de acelea ale lui Pollock și au aspirat să construiască picturi a căror valoare să fie, în primul rând, aceea de obiect „în sine”. „De fapt, sensul inerent al unei picturi *Hard-Edge* este simpla ei prezență ca obiect pictat”². Adeziunea la arta *pop* înseamnă, pentru ei, refuzul oricărei alte valori cu excepția calităților optice ale suprafeței. „Privitorului i se interzice să pătrundă în pictură, el e ținut în afara ei, are dreptul doar s-o observe ca pe un obiect”³. O pictură *Hard-Edge* trebuie, așa cum cred reprezentanții curentului, înțeleasă ca un tot; formele ample, repetițiile vag ritmate, nu se cuvin să impiezeze asupra priceperii formei pânzei înseși ca un obiect. Suprafața pictată este numai atât: o arie colorată cuprinsă între marginile ramei. Formele și culorile sînt astfel echilibrate, încît nici una dintre ele să nu pară că ar veni mai aproape sau s-ar îndepărta de privitor.

Frank Stella este cel care duce această concepție pînă la consecințele ei cele mai îndepărtate, adică pînă la arbitrarul *forme*i picturii, în înțelesul ei cel mai concret. El pictează geometrii colorate care urmează, în linii paralele, perimetrul pânzei întinsă pe șasiuri ce, de multe ori, închipuie literele mari ale alfabetului: H, L, V, T, X. Disciplina geometrică e confruntată, astfel, de arbitrarul *forme*i și devine, pentru pictor, o problemă decorativă. „Orice pictură e un obiect și oricine se dedică rezolvării acestei însușiri fun-

¹ Cf. Dore Ashton, *Al Held*, în „Studio International” no. 1964, p. 210

² Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 257

³ Stewart Syngé, *Art, Non-Art, Counter-Art*, în „The Vibrant”, dec. 1971, p. 68

damentale a ei, trebuie să înfrunte caracterul obiectiv a ceea ce face el atunci cînd pictează”¹.

Pictura este o „cosa mentale”; în interpretarea *op-artului*, ea este epurată de orice emoție, devine construcție geometrică pură și se adresează doar, așa cum releva Kenneth Noland, *nervului optic*². Unii comentatori consideră că pictura lui Noland răspunde unei tradiții americane, de vreme ce liniile, aproape invizibil trasate pe suprafața unitar colorată a pânzei „nu se concentrează în jurul unor focare, ca în pictura europeană, ci tind să se extindă spre marginile ramei”³. Mi se pare că o asemenea interpretare e întrucîtva forțată și că artistul nu făcea decât să răspundă, într-un mod mai personal, doctrinei generale a artei care „se adresează doar *nervului optic*”.

Provenind nu numai din pictura lui Pollock și a *pop-artului*, ci și din aceea a lui Mondrian, și, mai ales, a lui Vasarely, *op-artul* reprezintă, negreșit, o nevoie de disciplinare și de raționalizare a picturii dar care se împlinește în dauna sensibilității individuale a creatorului. Această tendință spre „*optical pur*” e mai puternică în *op-art* decât în orice altă mișcare a artei contemporane americane cu care pictura lui Anuszkiewicz, Stella și Noland a fost comparată.

Efectul optic este, alteori, folosit pentru a atrage atenția asupra unor realități mai complexe decât subtilitatea jocului geometric. Derivînd din *pop* și din *op*, „arta neonului” nu respinge nici unul dintre procedeele formale ale celorlalte două curente; unii critici au și numit-o „*pop* și *op* electrificate”. Cea dintîi manifestare a „artei neonului” a fost expoziția organizată, în primăvara lui 1965, la Universitatea din Pennsylvania, de un grup de zece artiști veniți din cinci țări. Codificarea era mult mai simplă decât aceea a *op* și, mai ales, a *pop-artului*, învecinîndu-se

¹ Cf. Bruce Glaser, Lucy Lippard (ed.), *Questions to Stella and Judd*, în „Arts News”, sept. 1966, p. 58

² Vezi Peter Fowler, *Interview with Kenneth Noland*, în „The Arts”, nr. 2/1969

³ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 259

adesea cu pregnanța termenilor unui afiș. Una dintre operele prezentate atunci se intitula, de pildă, *America, America*; autorul ei, Martial Raysse, imaginase o mină imensă, luminată de tuburi roșii și albastre (culorile naționale ale Statelor Unite), care arăta, cu un index foarte hotărât, spre un maldăr de produse comerciale în serie, strălucind ispititor. O alta (care se numea, simplu, *B*), concepută de Chryssa, încerca să reconstituie mozaicul de lumini din Times Square în ajunul Anului Nou. Dar imaginea construită din tuburi fluorescente nu depășea, de cele mai multe ori, stadiul imitării unei imagini din realitate, fără să încerce a-i detecta sensul mai adânc.

Reacția împotriva „transformării artei într-o valoare metafizică, necomunicabilă” se manifestă pe două căi principale. Cea dintâi se desfășoară în direcția unei întoarceri spre „obiectul în sine”; rezolvarea „impasului metafizic”, însă, așa cum o demonstrează clar operele create de curentele care urmează această tendință, nu se poate face prin renunțarea la valorile estetice, la transfigurarea lumii reale, la afirmarea ideii filozofice. *Ob-artul* (care a apărut cam în același timp cu „arta neonului”) visează, așa cum declară fondatorul ei, Philip Pearlstein, să introducă trupul omenesc în categoria „naturii moarte”. Nuduri de ghips în mărime naturală, un fel de păpuși mari cu înfățișare neliniștitoare, modelate cu suprema preocupare a detaliului anatomic, par, e adevărat, mai curînd *obiecte* decît corpuri de oameni. Înțepenite în atitudini nu o dată impudice, nudurile lui Pearlstein au ceva din senzualitatea calculată și lipsită de umor a reclamelor pentru filmele cotate „X”, cele la care e interzis accesul persoanelor sub 21 de ani.

Într-o direcție relativ asemănătoare s-a produs integrarea într-un spectacol de improvizație a unor arte diverse: muzică, dans, grafică; rezultatul e numit *happening* (de fapt, alt cuvînt pentru „improvizație”). Spectacolul se desfășoară, practic vorbind, oriunde: în marile magazine, în sălile de așteptare ale aeroporturilor, pe stradă,

în grădinile zoologice. Influențele sînt la fel de diverse, spectacolele dada de acum mai bine de cincizeci de ani, filozofia orientală, ideile politice radicale. Orientarea acestor happeninguri este, aproape întotdeauna, protestatară și scopul lor este acela al „unei demonstrații” anticonservatoare”, așa cum îl definește Allan Kaprow¹ (care, împreună cu Andy Warhol, este principalul promotor al acestei forme de artă). Dar efectul este, foarte adesea, deprimant, actorii și spectatorii sînt deopotrivă, la urmă, minjiți de sucurile înghețate rostogolite din rafturi, de cenușa răspîdită din crematoriile de gunoarie ale marilor clădiri, calcă pe cioburi și pe resturi de mâncare risipite pe stradă, fără a da totdeauna impresia că, în felul acesta, ar „protesta împotriva relațiilor inumane din societatea actuală”².

Un fenomen, totuși, semnificativ este dezvoltarea „filmului subversiv” (Andy Warhol și-a cîștigat, și în acest domeniu al artei, un solid, prestigiu), care asociază desenul animat cu benzile colorate, cu mișcarea formelor geometrice și cu scenele reale, filmate de multe ori cu „aparatură ascunsă”. Filmele comentează sarcastic miturile false ale societății americane, fragmentele colorate (pictate direct pe peliculă) adăugînd accente de lirism sau de umor spiritual dialogului scenariului.

Cealaltă direcție principală a artei americane continuă tradițiile viziunii realiste din secolele precedente. În efervescența climatului artistic de după război, unii pictori, rareori uniți în grupări guvernate de principii estetice ale creației; fără îndoială, operele lor nu rămîn indiferente la mișcările contemporane, dar sugestiile pe care le preiau sînt asimilate într-un mod cu totul specific.

Milton Avery (a cărui primă expoziție personală a fost organizată în 1928) a rămas credincios tradiției îndepărtate a „școlii de pe Hudson”, interpretînd-o din unghiul unei sensibilități delicate care transfigurează peisajul, transpunîndu-l

¹ Vezi Allan Kaprow, *What Is Happening*, în „Helix”, oct. 1971, p. 2

² *Ibid.*

într-o lume pașnică, de un calm covârșitor. Stilul picturii sale provine din dorința de „a exprima direct și simplu bucuria celui care trăiește în aer curat, admirând câmpiile aurite de soare”¹. Siluetele simplificate, reduse la forme bidimensionale, arbitrarul decorativ al culorii reflectă influența picturii lui Matisse; s-a spus că Avery a fost „șeful empiric al școlii de la New York”, pentru că pictura lui, stenografiind impresiile lirice ale celui care pictează natura, i-au înfrîurit pe Gottlieb, Rothko și chiar pe Hofmann, teoretician al abstracționismului. Totuși, subiectele sale sînt întotdeauna lesne de recunoscut, oricît de schematic ar fi reprezentate contururile, oricît de disonante culorile.

Picturile new-yorkezeului Edwin Dickinson au evoluat de la complexitatea formală desprinsă de la impresioniști, spre o spontaneitate mai tranșantă a contururilor. Nu se pot, însă, distinge perioade foarte clare, în arta celui pe care mulți îl consideră, astăzi, „patriarhul picturii americane” (Dickinson s-a născut în 1891), în opera căruia „se dă lupta între avangardă și tradiționalism”². Tabloul lui cel mai cunoscut este *Ruinele de la Daphne*, lucrat între 1943 și 1953; într-o viziune piranesiană, el evoca detaliile unor clădiri cîndva mărețe, acum năruite, pe care crește, nepăsătoare, iarba. Tema romantică devine un comentariu al distrugerilor provocate de cel de-al doilea război, pe care le socotește „deznădăduitoare și ireparabile”³.

Harold Olmsted a fost una dintre figurile cele mai pitorești și mai pure ale artei americane din acest secol. Arhitect, pictor, acuarelist, el a respins ispitele celebrității și a trăit, ca un nou Thoreau, în singurătatea fermei sale din apropierea orașului Buffalo. Umbla cu bicicleta printre dealurile din preajmă, schiînd priveliști de natură, colțuri de pădure, coturi nisipoase de

¹ Cf. Barbara Frenkel, *The Poetry of Milton Avery*, în „The Voice”, 15. X. 1960, p. 2

² George M. Cohen, *op. cit.*, p. 218

³ Walter McPherson, *Edwin Dickinson*, în „Arts and Life” nr. 4/1946, p. 65

rii, case vechi, lucrînd acuarele pline de o fermecătoare spontaneitate, în care volumele sînt distribuite cu grijă și se orînduiesc în construcții logice, precise.

„Am fost întrebant de ce deseul și pictura sînt atît de importante în viața mea și am răspuns: pentru că ele sînt viața mea”¹.

E o senină împăcare cu lumea în aceste lucrări pe care amatorul de artă nu le descoperă decît cu mare dificultate: precum se pare, singura colecție mai cuprinzătoare e aceea din holul unei bănci din Springville, un orașel din apropierea fermei Olmsted; pictorul a refuzat întotdeauna să-și vîndă operele, mai ales muzeelor.

Comentariul social al picturii lui Joseph Hirsch, formulat în caricaturi de tradiție Goya și Dauter, e preluat de la „realiștii sociali” ai primei jumătăți a acestui secol, în vreme ce acela al lui Joshua Kuniyoshi, mai optimist, e de o limpezime adolescentină chiar și atunci cînd abordează analiza psihologică a personajului. Mai strict circumscrisă vieții individului (și, în primul rînd, amintirilor din copilărie), pictura lui Walter Murch a fost numită aceea „a unui Chardin american”. Obiectele din jur, cele descoperite într-un pod plin de praf și purtînd cu ele un parfum vechi sînt învestite cu un lirism delicat, comunică o vibrație poetică discretă.

Cel mai des citat din grupul „pictorilor figurativi de la mijlocul secolului” este Andrew Wyeth; reproducerile după picturile lui au devenit extrem de populare, revistele de cultură, ziarele, calendarele publică de multe ori coperte inspirate de ele. Artă lui e foarte elaborată: Wyeth desenează multe schițe, din care le alege pe cele mai apropiate scopului propus de el, apoi pictura îi ia, după propria mărturie, luni în șir „pînă cînd ajunge să reprezinte măcar în parte ceea ce aș voi să spun”².

¹ Din mărturiile pictorului publicate în catalogul expoziției organizate la Buffalo (21 febr. — 8 iunie 1969), fără numerotarea paginilor

² Cf. Charles McHarold, *Andrew Wyeth*, Chicago, 1969, p. 66

Natura din picturile lui e dezolantă, apăsătoare, oamenii par copleșiți și însingurați; realismul său moștenește ceva din straniul picturii lui Chirico, dar personajele nu locuiesc în orașe mitice, printre clădiri albe, ci în mijlocul unor vaste câmpii, sub orizontul foarte înalt.

E ciudat pentru o cultură în care se afirmă atât de frecvent idealul „creatorului complet”, capabil să se exprime „cu egală forță de convingere cu mijloacele unor arte diverse”¹, o cultură care, printre cele dintâi în lume, a propus soluția *designului* ca pe o posibilitate de a răspunde nevoilor complexe ale existenței omenеști, cît de separate rămîn cîmpurile artei, cît de specifice modalitățile de creație ale fiecărui domeniu artistic în parte. Andy Warhol, de pildă, se integrează în tradiții deosebite cînd pictează imagini *pop*, cînd regizează filme și colorează pelicula, sau cînd organizează *happeninguri*. *Ob-artul* nu înseamnă o contopire a picturii și a sculpturii într-o viziune artistică nouă, ci pătrunderea sculpturii, ca formă în relief, într-un cadru strict delimitat, asemănător ramei tabloului, și renunțarea, în felul acesta, la aspirația fundamentală a integrării ei în spațiu. Cînd, în primăvara lui 1972, muzeul Guggenheim din New York a deschis o expoziție cu desenele a 13 sculptori contemporani, a fost evident că acestea nu erau opere de grafică, ci, aproape întotdeauna, schițe foarte precise, însoțite de calcule pentru viitoarele sculpturi.

O personalitate a artei americane care se înfățișează ca o strălucită excepție în acest pasaj al extremei specializări, este Alexander Calder. Nu se poate reconstitui istoria sculpturii acestui secol, dar nici aceea a graficii și a afișului, fără să se recurgă la exemplul celui care a fost numit „zeul Vulcan al Americii secolului al XX-lea”².

Mobilurile și stabilurile lui, întemeiate pe

¹ George Manning, *Contemporary Design*, în „American Studio”, nr. 1/1968, p. 65

² Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century*, New York, 1952, p. 18

calcule stricte ale gravitației, rămîn mecanisme subtile, delicate, pline de poezie, care par a transcende gravitația și rămîn, totuși, ferm fixate pe suprafața pămîntului. Calder a interpretat lecția *Păsărilor* lui Brâncuși ca pe o modalitate de a spiritualiza formele materiale, de a le da o inefabilă plutire în spațiu. Absolvent al unui institut tehnologic (cu diplomă de inginer mecanic) și al unei școli new-yorkeze de artă, Calder a construit primele mobiluri în 1932. Copaci cu ramuri delicat echilibrate, cu frunze de aluminiu și de oțel, se balansau într-un spațiu cilindric înalt de aproximativ 170 cm, cu un diametru de aproape doi metri, legănîndu-și domol frunzele vopsite în galben, în roșu, în verde și în albastru, în bătaia cea mai slabă a vîntului.

Mai tîrziu, el a construit *stabiluri*, broderii de metal, asemenea unor insecte ciudate venite din alte planete, sau ca niște desene fantastice ale lui Klee. „Indiferent de formele pe care le iau aceste bucăți de metal, Calder caută întotdeauna ceea ce e fundamental în viață și descoperă noi frontiere spațiale și tehnologice”¹.

Sub influența lui Calder, pe de o parte, și a fraților Pevsner și Gabo (care, la data emigrării în America, lansaseră teoria constructivistă a „incapacității volumelor de a sugera spațiul” și a „transparenței care trebuie să le ia locul, de vreme ce spațiul este, prin însăși natura lui, adîncime impenetrabilă”), pe de altă parte, a apărut, în primii ani ai deceniului al șaptelea, gruparea numită „a constructiviștilor op”. Șefii noii școli sînt Leroy Lamis și Edward Movitz. Cel dintîi a construit cutii transparente de plexiglas, așezate una într-alta, astfel încît „privitorului să i se înfățișeze infinitul într-o succesiune continuă timp-spațiu”².

Movitz juxtapune bucăți de lemn cu ape dife-rite, obținînd o vibrație ciudată; dar nici operele

¹ George M. Cohen, *op. cit.*, p. 266

² Leroy Lamis, în prefața expoziției personale de la muzeul de artă din Boston, iunie-septembrie 1964, fără numerotarea paginilor

lui, nici acelea ale lui Lamis, nu depășesc prea mult decorativul agreabil și nu pot evoca spațiul și mișcarea așa cum o fac sculpturile lui Calder.

Fără să adere la „constructivismul op“, Richard Lippold creează și el construcții de sîrme diferit colorate și de vinilin, pe care se proiectează linii fine, împletite în plase delicate, dar fără să urmărească decît rezolvarea unor probleme de ritm și de echilibru al maselor plastice. Mai complexă, arta lui José de Rivera, încearcă să transpună în imagine vizuală teoria matematicianului rus Minkovski (cărui i-a dedicat, prin 1954, și un *Omagiu lumii lui Minkovski*) după care spațiul și timpul nu pot fi concepute ca mărimi separate, ci mai curînd ca o armonie universală a spațiului, a luminii și a materiei.

Tînărul inginer Alberto Collie pune laolaltă forme care amintesc instalațiile de radar și mașinăriile submarinelor atomice. Construite din aluminiu, magneziu, beriliu, titaniu, tungsten, ele sînt astfel așezate încît să se creeze un echilibru al câmpurilor magnetice, astfel încît corpurile plutesc în spații, deasupra unei baze de ceramică. „Am pornit de la Brîncuși“¹, mărturisea Collie, în vreme ce alții îi reproșează că „magneții, circuitele electrice, sîrmele de metale neobișnuite sînt simple jucării care nu creează artă“².

Materialele și tehnicile tradiționale nu sînt, însă, disprețuite. Artiști de orientări estetice diverse s-au îndreptat, de pildă, spre sculptura în lemn, aptă — după opinia unuia dintre ei, Leonard Baskin — „să sugereze noblețea și frumusețea stranie a acestei lumi“³. Baskin creează imagini cu o structură solidă, austere a căror înfățișare amintește ceva din simbolurile unor civilizații primitive. Forța lor provine din tratarea amplă a volumelor, tratate astfel încît

¹ Cf. Gary Leroy Hudson, *Collie and His „Armox V“*, în „The Boston Globe“, 23. I. 1971, p. 65.

² Martin Bleecker, „Spatial Absolutes“ and Their Jokes, în „The Denver Post“, 4. VIII. 1972, p. 26.

³ Cf. Wayne Craven, *Sculpture in America*, New York, 1968, p. 213.

grenul lemnului să dea vibrație maselor sculpturale. Louise Nevelson încearcă, la rîndu-i, să evoce o lume mai lirică în înfățișările ei calme, amintind de artizanatul american de odinioară. Construcții ordonate ale unor forme familiare interiorului locuinței de odinioară a pelerinilor, vopsite în negru, argintiu și auriu, alcătuiesc arhitecturi echilibrate în care se recunosc străvechi roate de tors, pilaștri ai baldachinelor secolului al XVII-lea, spătare de scaune, obiecte pe care artista vrea să le investească, pe toate laolaltă, cu o inefabilă nostalgie.

Sculptura lui Gabriel Kohn e bazată tot pe meșteșugurile de altădată (îndeosebi pe cel al constructorilor de corăbii); dar formele sînt asociate în ritmuri discontinui, în geometrii neregulate care ar aspira, cu vorbele lui, „să deschidă sensul lucrurilor“¹. Dar obiectele, sprijinite savant în puncte de echilibru instabil, pîrînd a se mișca liber prin spațiu sau a se năruși din clipă în clipă, codifică o lume ezoterică al cărei înțeles nu „se deschide“, așa cum ar voi sculptorul.

Inspirate din arta decorativă a indienilor din Pacificul de Nord-Vest, formele sculpturii lui Hugh Townley, fost elev al lui Zadkine, sînt asocieri de lemne de esențe exotice și de oase de balenă, așezate în ritmuri complicate, în reliefuri, asemenea unor cristale care sugerează semne și simboluri ale culturii indigene. Constantin Antonovici a studiat cu Brîncuși, cărui îi păstrează o pioasă amintire și de la care se revendică arta lui de o poezie delicată și, în același timp, cu o energetică implantare a formelor în spațiu.

Mai credincioasă tradițiilor modelajului, artista de culoare Augusta Savage a sculptat portrete care aspirau, dincolo de asemănarea fizionomică, să descopere lumea lăuntrică a modelelor, alese uneori dintre copiii Harlemului sau dintre personalitățile luptei pentru emancipare a negrilor. Dedicîndu-se acestei lupte², artista a fost unul

¹ Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 273.

² Vezi Romare Bearden, Harry Henderson, *6 Black Masters of American Art*, Garden City, 1972, pp. 94—98.

dintre cei mai pasionați promotori ai unei sculpturi care să reflecte viața negrilor americani.

Sculptura creată după cel de al doilea război mondial și mai ales, în ultimul deceniu, reflectă o dramatică derută a artiștilor, solicitați să răspundă unei lumi bîntuite de mari îndoieli. Așa cum se întîmpla în Europa, cu cincizeci de ani în urmă, unii artiști dau protestului forme aberante, pentru că societatea împotriva căreia protestează „a creat și ea forme aberante”¹. Una dintre direcțiile cele mai simptomatice ale acestei noi „anti-arte” este aceea care se autointitulează, provocator, „The Junkyard School”, „Școala curții cu gunoaie”.

Reprezentanții ei caută prin imensele cimitire de automobile resturi ale catastrofelor de circulație și, adăugînd cîteva accente de culoare violentă, creează imagini ale unei furii primitive, ale distrugerii fără speranțe. Așa procedează, de pildă, John Chamberlain. Alții, precum Jason Seley, sudează bare de protecție, le răsucesc, vrînd — totuși — să obțină un ritm al formelor, deși rezultatul e la fel de apăsător. Aceeași e și atmosfera care se degajă din „obiectele găsite” de Richard Stankiewicz, țevi sparte, cazane ruginite, tot felul de manete, de aparate stricate de televiziune, becuri arse. Întrucîtva mai apropiată de o sculptură narativă, imagistica lui Wilfred Zogbaum e mai îndelung lucrată în atelier, pentru a sugera un subiect; dar efectul acestor totemuri de metal și de piatră, al aglomerărilor care vor să evoce scene de violență erotică e depresiv și obositor.

O prelungire a „junkyardului” e școala „environmentului”, al cărui nume poate fi înșelător. Fondatorul ei, Allan Kaprow, preia nu numai sugestiile lui Chamberlain și ale lui Seley, ci se îndreaptă și spre asamblajele de materiale luate la întîmplare de dadaistul german Kurt Schwitters,

¹ Hilton Kramer, *A Modish Revision of History*, în „New York Times”, 19 X. 1969, p. 29

în urmă cu mai multe decenii. „Operele” sale și ale altor membri ai școlii, Red Grooms, Lucas Samaras, Tony Martin, sînt, de fapt, odăi umplute cu deșeuri industriale, cu hîrtii și cu rufe murdare; alteori, Kaprow își invită prietenii în cimitire de mașini, atmosfera acestora spunînd destul, după părerea lui, despre primejdiile epocii tehnologice.

Mai apropiată de sensul cuvîntului „environment” este *Sculptura minimală*, creată de arhitectul Tony Smith, fost elev al lui Frank Lloyd Wright, și de un grup de sculptori și de pictori, printre care Barnett Newman, Robert Grosvenor și David von Schlegall sînt autorii unor opere cunoscute. Artistul creează o machetă, pe care atelierele fabricilor o măresc apoi; opera e destinată parcurilor și piețelor din marile orașe, aspirînd să se integreze în mediul ambiant și să pună un accent de frumusețe în peisaj. „Sculptura mea s-a născut din dragostea pentru aer curat; am socotit că formele care să-l amintească pe om și existența lui zilnică sînt vrednice să fie așezate în spațiile noilor orașe, în pajiștile parcurilor, pe faleze și la răscrucile șoselelor”¹.

O tendință asemănătoare e aceea a *Sculpturii cinetice* al cărei reprezentant mai de seamă, George Rickey, preia influențe de la Duchamp, de la constructiviști și de la Calder, pentru a crea o artă în permanentă mișcare, pentru că „natura se află rareori în stare de repaos. Ea urmează legile fundamentale ale mișcării: gravitația, legile lui Newton, legile transformării”². Sculptura lui pare imaterială, vibrînd în vînt, iradiînd o lumină calmă din sferile de vinil umplute cu aer sau din cuburile de metal.

Cîțiva sculptori tineri mai îndrăzneți, strînși în jurul lui Mike Heizer, vor să dea vechii arte a „mobilelor” indiene un sens nou. „Sculpturile gigantice (care nu pot fi cuprinse cu privirea decît din avion) sînt amplasate în locuri ale istoriei triburilor băștinașe, de cele mai multe ori

¹ Tony Smith, *Minimal Sculpture*, în „New York Times”, 15. I. 1972, p. 36

² Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 279

acolo unde armatele coloniștilor anglo-saxoni sau spanioli au masacrat pe vechii locuitori și le-au nimicit cultura. Arta aceasta, care poate fi văzută în deșerturile Nevadei, într-un canion de lângă Aspen, în Colorado, dar și de-a lungul unei șosele din Long Island, lângă New York, este la nivelul elementar al pământului, al stîncilor și al ierbii¹.

„Încotro se îndreaptă arta americană de astăzi?” Întrebarea nu e pusă, firește, pentru întâia dată și răspunsul e la fel de greu cum a fost întotdeauna.

Se vorbește foarte stăruiitor despre „o criză a culturii contemporane din Statele Unite”. Și, ceea ce e surprinzător la prima vedere, e că reprezentanții unor direcții foarte diverse, uneori opuse, par a fi de acord că acest fenomen există. Dar o cercetare mai atentă scoate la iveală că fiecare înțelege prin această „criză” cîte un aspect diferit al peisajului cultural american.

Pentru unii, permanența unor tradiții, pentru ceilalți răsturnarea perspectivei (deși, de cele mai multe ori, ea se face tot în numele „păstrării specificului american”) constituie argumente la fel de puternice pentru demonstrarea crizei.

Există și o direcție, relativ recentă, care se autointitulează „artă a crizei morale” și care provine din amalgamarea influențelor *op*, a manierismului englez de la sfîrșitul secolului trecut (e semnificativ cît de populare au devenit reproducerile după Beardsley), a unor elemente ale artizanatului indian și extrem-oriental, a unor ciudate variante ale existențialismului. Debutînd în magazinele cu miros dulceag de parfumi asiatici, arta aceasta a pătruns în marile librării, în unele galerii de artă, dar rareori în muzee. Produs al culturii „rock” amestec de romantism, de senzualism (explicit sau distilat în metafore de proveniență Freud sau Jung), de violență, această artă a determinat, în primul rînd, o mare dezvoltare a afișului.

¹ Mike Heizer, *The „Nitty-Gritty”*, în „The Voice”, 26. VII. 1972. p. 3

Bazat pe o gamă largă de culori fluorescente (mai ales pe rozuri, violeturi și albastruri-cobalt), afișul vrea să aibă un efect hipnotic, să violenteze privirea. E foarte greu să se deosebească un autor de celălalt, într-atît de asemănătoare sînt manierele. Și, deși nu știu să se fi redactat un program al mișcării (cu excepția unor declarații foarte generale), e uimitor cum se supun artiștii unor principii care pot fi regăsite în opere unite nu numai prin stil, ci și prin subiect.

I se mai spune artă „psihedelică”, aspirînd — astfel — să sugereze creația în stare de transă, de „eliberare a simțurilor” și, în același timp, provocarea unei stări asemănătoare în psihicul privitorului.

Un efect mai simptomatic al protestului împotriva unei tehnologii care nu ține seama de valorile individului se poate urmări în dezvoltarea, în acești ultimi ani, a artizanatului. Opuîndu-se producției în serie, artiștii generației mai tinere se întorc spre creațiile, îndelung neglijate, ale indienilor americani. Țesături, orfevrărie, mărgelile, lumînări de forme și de culori dintre cele mai diverse, sculpturi în lemn, vase de lut ars, toate de o nobilă simplitate, evocă o lume capabilă încă să dea artei moderne exemplul creatorului popular de odinioară.

Dar, paralel cu operele „psihedelice” (care aparțin așa-numitei, de unii, „contra-culturi”), cu reînvierea formelor folclorice, cu direcțiile cele mai variate ale artei moderne, continuă să se afirme tradițiile picturii și sculpturii americane din veacurile trecute, întemeiate — precum bine se știe — pe interpretarea exactă a realului. Expozițiile din 1972, de pildă, au relevat persistența acestei tradiții chiar și la artiști ai celei mai tinere generații.

Și nu pare de loc exclusă posibilitatea ca, în același cadru al afirmării individului, să se provoace o reacție în acest sens împotriva manierismului și a produselor artistice în serie.

O concluzie definitivă ar fi, desigur prematură.

CUPRINS

I. Înainte de începuturi	5
II. Emigranți și băștinași	13
III. „Zugravi” și „maestri”	35
IV. În secolul luminilor	65
V. Baroc, neoclasicism, tradiție locală	82
VI. Începuturi romantice și permanente clasiciste	107
VII. Constituirea unei „viziuni americane”	140
VIII. Răspîntia veacurilor	168
IX. Înainte și după „Expoziția de la Armurărie”	204
X. „Soluția americană”	231
XI. Artă „provincială” și artă „internațională”	242
XII. Concluzie	273

REDACTOR: IRINA IONESCU

TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

APĂRUT 1973

COLI DE TIPAR 13; PLANȘE TIPAR ÎNALT 24

C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7(73);

C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7

TIRAJ 14700 + 20 + 140

ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ „TIPARUL”

STR. FABRICA DE CHIBRITURI NR. 9-II

BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ipt